

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CORPS A L'ÉPREUVE DE LA CONSOMMATION.
PISTES POUR UNE ANALYSE DE *THE GIRLFRIEND*
EXPERIENCE, SOMEWHERE, LIMITS OF CONTROL

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
VINCENT LAROCHE-GAGNON

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de recherche, Viva Paci, qui a su m'orienter par ses remarques et par ses suggestions de lectures.

Je remercie aussi, Éric George, professeur à l'École des médias de la Faculté de communications de l'UQÀM et Jean-Claude Burger, professeur à l'École des médias de la Faculté de communications de l'UQÀM, pour les précieux conseils qu'ils m'ont donnés en 2012 lors de la présentation de mon projet de mémoire.

Finalement, je remercie l'UQÀM de m'avoir accordé une prolongation qui m'a permis de me terminer la rédaction de mon mémoire.

À mon père et ma mère,
ma plus profonde reconnaissance
pour votre soutien et vos encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| RÉSUMÉ..... | vii |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| CADRE THÉORIQUE..... | 3 |
| 1.1 Le problème du sujet moderne..... | 3 |
| 1.2 Cinéma et société..... | 8 |
| 1.3 Le passage à la condition postmoderne..... | 14 |
| 1.4 Le paradigme esthétique..... | 16 |
| CHAPITRE II | |
| MÉTHODE D'ANALYSE..... | 21 |
| 2.1 Les personnages comme intercesseurs..... | 21 |
| 2.2 Cinéma et communication..... | 22 |
| 2.3 Géoanalyse deleuzienne..... | 25 |
| 2.4 Les modes de subjectivation..... | 32 |
| 2.5 L'image-temps deleuzienne..... | 34 |
| CHAPITRE III | |
| LE CONTEXTE SOCIOÉCONOMIQUE AMÉRICAIN..... | 36 |
| 3.1 Démocratie et liberté d'expression..... | 36 |
| 3.2 La politique culturelle aux États-Unis..... | 39 |
| 3.3 La crise économique de 2008..... | 42 |
| 3.4 La valeur de l'actuel et du quotidien..... | 44 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| 3.5 Le Bloom et la Jeune-Fille..... | 47 |
|-------------------------------------|----|

CHAPITRE IV

| | |
|---|----|
| <i>THE GIRLFRIEND EXPERIENCE</i> ET LE CORPS DE LA JEUNE-FILLE..... | 56 |
| 4.1 Brève présentation de Steven Soderbergh..... | 56 |
| 4.2 Brève présentation de Sasha Grey..... | 64 |
| 4.3 Pistes d'analyse à propos de <i>The Girlfriend Experience</i> | 72 |

CHAPITRE V

| | |
|---|----|
| <i>SOMEWHERE</i> ET LE BLOOM EN FUITE..... | 86 |
| 5.1 Brève présentation de Sofia Coppola..... | 86 |
| 5.2 Brève présentation de Stephen Dorff..... | 88 |
| 5.3 Pistes d'analyse à propos de <i>Somewhere</i> | 89 |
| 5.3 Micropolitique du pouvoir..... | 93 |
| 5.4 La poursuite du bonheur et l'aliénation du désir..... | 95 |
| 5.5 Johnny Marco et l'art de la dérive..... | 98 |

CHAPITRE VI

| | |
|--|-----|
| <i>THE LIMITS OF CONTROL</i> , DÉPASSEMENT, SYNTHÈSE ET CONCLUSION..... | 104 |
| 6.1 Introduction à la conclusion..... | 104 |
| 6.2 Brève présentation de Jim Jarmusch..... | 109 |
| 6.3 Brève présentation de Isaach de Bankolé..... | 111 |
| 6.4 <i>The Limits of Control</i> ou la fuite du Bloom..... | 112 |
| 6.5 Dérangeant des sens..... | 113 |
| 6.6 Retour sur <i>Johnny Guitar</i> | 115 |
| 6.7 La conquête de l'ouest et de l'imaginaire..... | 120 |

| | |
|---|-----|
| 6.8 Le <i>Lone Man</i> une métaphore politique..... | 122 |
|---|-----|

| | |
|-----------------|-----|
| RÉFÉRENCES..... | 127 |
|-----------------|-----|

RÉSUMÉ

Par l'intercession des films, *The Girlfriend Experience* et *Somewhere*, nous proposons des pistes d'analyse par rapport à la problématique du corps à l'épreuve de la consommation en agencant les personnages de Johnny Marco, une vedette hollywoodienne, et de Chelsea, une escorte « GFE », aux concepts du *Bloom* et de la *Jeune-Fille*.

En reprenant pour notre compte les analyses de Tiquun, nous développerons l'idée selon laquelle Johnny Marco, en se dissociant de sa forme de vie, se retrouve déconnecté de son corps et de la réalité matérielle sensible. Ce détachement du corps et du monde lui fait éprouver l'absurdité de sa condition et le plonge dans un état d'apathie existentielle qui l'empêche de jouir des plaisirs qui, ironiquement, devraient rendre tolérable cette situation. Afin de fuir sa condition de *Bloom*, Johnny Marco met son corps à l'épreuve de l'accomplissement ininterrompu de tous ses désirs par le truchement du corps des *Jeunes-Filles*.

Chelsea, contrairement à Johnny Marco, n'expérimente pas le sentiment de désœuvrement existentiel, mais utilise la crise du *Bloom* à son profit en mettant en œuvre son pouvoir de séduction dans processus de devenir objet de désir. La *Jeune-Fille*, en devenant un objet vivant de consommation exerce un pouvoir d'attraction sur le *Bloom* puisqu'elle constitue la dernière consolation que l'argent peut procurer dans un monde où la jouissance que procure le matériel est dévaluée.

Nous concluons notre analyse par le film *The Limits of Control* qui présente le personnage inattendu du *Lone Man* à travers un voyage imprévisible questionnant notre perception de la réalité. Le *Lone Man* représente un mode d'existence nouveau qui dépasse la crise du sujet et la tentation d'aliéner son désir en le fixant sur de fausses consolations. Le *Lone Man* reprend le défi effroyable que représente la fuite du *Bloom* et dans sa fuite, l'homme seul cherche une arme qui lui permettra de se réapproprier les puissances de son imagination et les forces de son désir.

Mots-clés : Cinéma, Capitalisme, *Bloom*, *Jeune-Fille*, *Lone Man*.

INTRODUCTION

Dans le contexte sociohistorique de la crise économique de 2008, de la crise écologique des ressources et de la guerre en Irak, nous avons identifié un corpus de trois films de fictions américains indépendants afin de tirer de l'actualité cinématographique états-unienne de cette période des œuvres originales représentant de façon critique des personnages aliénés par leurs formes de vie et leurs modes de consommation ainsi qu'un personnage opposant la puissance de son imagination au pouvoir hégémonique de l'économie capitaliste.

Selon la lecture que nous proposons, les films *The Girlfriend Experience* (2009) de Steven Soderbergh et *Somewhere* (2010) de Sophia Coppola représentent les nouvelles éthiques capitalistes en gestations, tandis que *The Limits of Control* (2009) de Jim Jarmush propose des lignes de fuites pour échapper à la colonisation de l'imaginaire par l'idéologie capitaliste.

Somewhere et *The Girlfriend Experience* présentent respectivement les personnages de Johnny Marco, une vedette hollywoodienne, et de Chelsea, une escorte « GFE ». Les formes de vie de ces deux personnages épousent le mouvement de marchandisation de leurs images et font de leurs corps une entreprise. L'érotisation mercenaire du corps produit des phénomènes d'attractions et favorise les investissements libidineux. Chelsea déploie son pouvoir de séduction en marge du système, dans processus de devenir objet amoral. Johnny Marco signe l'éthos blasé d'une élite en mal de jouissance. Nous soutiendrons que les personnages de Johnny Marco et Chelsea peuvent être analysés avantageusement à travers les concepts de *Jeune-Fille* et de *Bloom*. Selon Tiqqun : « Le *Bloom* est la crise des sexualités classiques et la *Jeune-Fille* est l'offensive par laquelle la domination marchande y

aura répondu¹ ». À partir de cet agencement de personnages et de concepts, nous proposerons des pistes d'analyse autour de la problématique du corps à l'épreuve de la consommation.

Nous concluons notre analyse par *The Limits of Control* qui présente un personnage inattendu. Le *Lone Man* semble créer un style nouveau. En effet, il semble actualiser une synthèse et un dépassement notre problématique en ce qu'il trace les lignes de fuites imaginaires en dehors des mécanismes de contrôle, échappant ainsi au à la crise du sujet moderne. Il nous semble que ce tueur à gages représente un art de vivre qui remet en question le rapport au corps et la valeur de la consommation déterminée par les éthiques capitalistes. Le *Lone Man* nous permettra d'observer l'importance de l'imagination et de l'élément différentiel dans les éthiques ascétiques *postmodernes*.

À travers ces trois personnages et ces concepts, nous tenterons de voir quel est le rapport entre notre problématique en tant que vécu social et la représentation de ses différentes manifestations au cinéma.

¹ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 21.

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE

1.1 Le problème du sujet moderne

Quel est le problème? Que montrent les films de notre corpus? Quelles visibilités sommes-nous capables d'en extraire? Comment des représentations, des phénomènes esthétiques, peuvent-ils nous permettre de construire un discours sur le corps à l'épreuve de la consommation? Il serait sans doute de bon ton de déplier un peu cette expression, que nous avons reprise dans le titre de notre mémoire, afin que le lecteur puisse aborder les pages qui suivent avec une idée du chemin que nous avons essayé de tracer. Alors, qu'est-ce que le corps à l'épreuve de la consommation? Tout d'abord, nous avons utilisé le mot corps pour désigner la partie matérielle de l'être humain. L'acteur et la prostituée sont des formes de vies qui utilisent leurs corps de façon performative et selon une logique transactionnelle pour produire des représentations et des affects qui seront consommés en tant que produit culturel ou service érotique. Leurs corps sont donc indissociables liés à leurs formes de vies puisqu'ils en constituent la matière première. Cependant, dans un processus de rationalisation du travail plus ou moins conscient, ils actualisent un détachement qui leur permet de se différencier des épreuves qu'ils font subir à leurs corps. Ironiquement, cette mise à distance du corps permettant son objectivation constitue une épreuve douloureuse qui occasionne certaines souffrances chez nos personnages. La formulation de notre titre fait également référence à la façon dont les corps de nos personnages sont soumis à une discipline et une esthétisation par lesquelles ils acquièrent leurs valeurs. Le processus de marchandisation de leurs corps implique l'exposition et la mise en scène d'un certain style de vie. La valeur de ce qu'ils

consomment; mode, nourriture, culture, influence la valeur de ce qu'ils vendent, c'est-à-dire leurs corps. Ainsi, la consommation met le corps à l'épreuve pour en juger sa valeur marchande.

Tout d'abord, nous allons commencer par résumer les éléments essentiels constituant la *condition de l'homme moderne* et les principales critiques qui y sont associées. Le texte d'Hannah Arendt constitue pour nous une sorte de prolégomènes, nous permettant, en fin de parcours, d'analyser l'être au monde de *Chelsea* et *Johnny Marco*, deux personnages de cinéma incarnant pour nous cette condition. Par la suite, nous verrons quelles sont les avenues proposées par certains penseurs de la postmodernité qui nous permettraient de sortir de la crise du sujet. Nous comparerons *Chelsea* et *Johnny Marco* à un troisième personnage, le *Lone Man*, qui semble créer un style nouveau. Selon notre lecture, le *Lone Man* effectue une synthèse et un dépassement des deux autres personnages en échappant au problème métaphysique du désenchantement du monde ainsi qu'à la crise du sujet. Il nous semble que ce tueur à gages représente un art de vivre qui remet en question le rapport au corps et la valeur de la consommation déterminée par les éthiques capitalistes. À travers ces trois personnages et ces concepts, nous tenterons de voir quel est le rapport entre notre problématique en tant que vécu social et la représentation de ses différentes manifestations au cinéma.

Dans son œuvre *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt souligne que : « Ce n'est pas l'aliénation du moi, comme le croyait Marx, qui caractérise l'époque moderne, c'est l'aliénation par rapport au monde¹ ». Or, la perte de la croyance au monde matériel et au monde de la transcendance sont des phénomènes congruents qui

¹ Arendt, Hannah, and Paul Ricoeur. *Condition de l'homme moderne*. Vol. 16. Paris: Calmann-Lévy, 1983, p. 322.

participent à l'enfermement de l'homme dans son intériorité subjective. Hannah Arendt souligne que le sujet moderne dépourvu de convictions et d'expectatives n'a pas seulement tiré une croix sur l'idée d'un monde transcendant, il a cessé de croire au monde matériel, à son corps et à sa positivité. Donc, ce que nous définissons comme le fait moderne, en reprenant pour notre compte l'analyse savante qu'en a fait Hannah Arendt, n'est pas strictement la perte de croyance aux arrières-mondes, mais plus fondamentalement la perte de croyance en ce monde-ci. Gilles Deleuze disait qu'il fallait un motif valable pour pouvoir prendre sur soi *l'intolérable au quotidien*. La posture métaphysique du sujet moderne semble peu enviable puisque plutôt pauvre côté motivation existentielle. Rares sont les nihilistes enthousiastes.

Selon la lecture de Franck Fischbach du chapitre concernant la pensée et le cinéma de l'ouvrage *Cinéma 2-L'image-temps* de Gilles Deleuze, la croyance fondamentale reliant l'homme au monde peut se manifester de deux façons différentes soit par une croyance en un monde transcendant ou soit par la croyance en la possibilité de transformer le monde sensible. En l'absence d'une de ces deux conditions de possibilité permettant au sujet de se relier au monde, le sujet se retrouverait aliéné. Ainsi, suivant l'analyse de Gilles Deleuze, l'aliénation n'est pas d'être dépouillé de soi, « mais [d'] être dépossédé du monde même et de ne plus avoir la capacité de le voir autrement que comme un monde étranger qui ne peut plus être le sien, auquel on ne peut plus croire ni adhérer d'une quelconque manière² ».

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyions même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film.³

² Fischbach, Franck, *Sans objet : Capitalisme, subjectivité, aliénation*, Librairie philosophique J. Vrin, France, 2009, p. 8.

³ Deleuze, Gilles. *Cinéma 2-L'image-temps*. Minuit, 1985, p. 223.

Cette métaphore cinématographique décrivant le sujet aliéné nous permet d'introduire la part de responsabilité imputable au cinéma dans notre problématique. La thèse de Paola Marrati présente le lien fondamental induit par la modernité entre croyance et représentation :

Selon Heidegger, la modernité se constitue par un double mouvement qui fait que l'homme devient sujet pendant que le monde devient image, mais ce mouvement est celui de la *représentation* dont le sujet et le monde sont les deux pôles. La représentation les tient ensemble, les assure l'un de l'autre, en donnant au sujet la maîtrise et au monde-image la certitude et la consistance de la « techno-science ». Si les analyses de Heidegger ne manquent pas d'un certain pathos, celui de la perte et de la nostalgie pour un monde d'avant – ou d'après – le « désenchantement », la modernité qu'il décrit n'a en revanche aucun état d'âme, et pour cause : l'âme et l'esprit ont disparu de l'époque de la représentation et des visions du monde (*Weltanschauung*).⁴

Selon le point de vue développé par Paola Marrati sur la théorie du cinéma de Stanley Cavell, il n'y a qu'un pas à faire pour rapprocher le monde comme représentation et le désenchantement moderne. La crainte de l'isolement métaphysique créé par le désenchantement moderne aurait provoqué une obsession pour la réalité. Paola Marrati analyse la façon dont Stanley Cavell relie la problématique de la représentation à la propriété intrinsèque du dispositif cinématographique en posant la question suivante : comment le cinéma peut-il nous apprendre quelque chose sur notre condition ?

Ce que Descartes et la Réforme auraient produit [...] serait une certaine conception du sujet. Un sujet qui est d'abord intériorité, mais une intériorité sans transparence, qui se creuse comme un domaine inconnu, à découvrir,

⁴ Marrati, Paola. *Une image mouvante du scepticisme*, Rue Descartes, 2006, 62-70. Récupéré le 27 mai : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RDES_053_0062

explorer, conquérir. Or, l'originalité de Cavell est de mettre en avant que cette (re)découverte moderne de l'âme a un prix, et qui n'est pas des moindres. La proximité à soi a comme contrepartie l'éloignement du monde. Le rapport au monde devient problématique, incertain, précaire. Le sujet, pris dans son intériorité, n'est plus assuré de pouvoir en sortir, de pouvoir nouer des liens d'extériorité. L'obsession de la réalité qui nous a servi de fil conducteur trouve sa raison d'être dans un sujet hanté par la distance qui le sépare des êtres et des choses, distance infiniment plus difficile à combler que celle qui le sépare de lui-même.⁵

Il existerait donc un rapport réciproque constitutif entre le cinéma et la réalité : « La modernité du cinéma est, j'aimerais dire, *immanente* : son problème est celui du monde, de notre croyance en la possibilité d'y établir des liens, d'y créer de nouvelles possibilités de vie⁶ ». Ce lien entre le problème du sujet moderne et la propriété spécifique immanente au cinéma est également soutenu par la thèse deleuzienne :

L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien⁷.

En nous appuyant sur cette tentative de relier de la problématique de l'aliénation du sujet moderne à la représentation au cinéma, nous nous devons, afin de clarifier notre parcours théorique, de tracer les liens nécessaires entre sociologie et cinéma.

⁵ Marrati, Paola. *Une image mouvante du scepticisme*, Rue Descartes, 2006, 62-70. Récupéré le 27 mai : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RDES_053_0062

⁶ *Ibid.*

⁷ Deleuze, Gilles. *Cinéma 2-L'image-temps*. Minuit, 1985, p. 223.

1.2 Cinéma et société

Siegfried Kracauer, sociologue et théoricien du cinéma, propose une analyse sociologique du cinéma dans son essai *De Caligari à Hitler : Une histoire du cinéma allemand 1919-1933*. Nous reprenons pour notre compte l'analyse de la *Théorie du film* de Siegfried Kracauer de Benjamin Thorel afin de souligner comment la sociologie du cinéma de Kracauer, entre pragmatisme et réalisme, nous fournit une leçon sur comment penser l'agencement entre cinéma et société.

Si Kracauer est bien un réaliste, il n'énonce pas pour autant une ontologie à la André Bazin. Son approche est autrement pragmatique : du « principe esthétique fondamental » qu'il a dégagé ne découlent pas des règles, mais des « tendances », des « affinités » et des « effets d'attraction ». Kracauer n'est pas non plus un moderniste qui pousserait le cinéma au bout de ses spécificités. Au contraire, il prend en compte la diversité de la production cinématographique, du cinéma expérimental aux actualités, et décrit un art en tension, fort de ses paradoxes.⁸

Du côté critique, « Kracauer a été en quelque sorte le mentor du jeune Adorno [...] leur relation est caractérisée par des tensions, dans lesquelles facteurs personnels et intellectuels sont intimement liés⁹ ». Olivier Agard, auteur de *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*, publié en préface de *L'ornement de la masse*, soutient que malgré les critiques méthodologiques que Kracauer et Adorno s'adresseront ponctuellement durant leurs carrières via leurs publications et leurs correspondances il demeure des ressemblances certaines entre la sociologie du cinéma de Kracauer et la théorie critique d'Adorno. En effet, « [e]n proposant une

⁸ Thorel, Benjamin. *Siegfried Kracauer. Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle*, Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain 36. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://critiquedart.revues.org/1469>

⁹ Kracauer, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [Préface d'Olivier Agard, *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*], 2008, p. 11.

lecture philosophique des formes culturelles massifiées, Kracauer anticipe à bien des égards sur la *Dialectique de la raison* d'Adorno et Horkheimer¹⁰ ». Olivier Agard note que malgré la filiation personnelle et intellectuelle existante entre Adorno et Kracauer, ce dernier n'a pas fait parti de l'*École de Francfort* :

Kracauer a pu apparaître comme un vague épigone de ce que l'on appelait depuis les années 1950 l'« École de Francfort ». Si Kracauer entretient des rapports à cette tradition, qui trouve ses origines dans l'Allemagne des années 1920, il n'a jamais été rattaché à l'Institut de recherches sociales de Max Horkheimer, et ses relations avec ses animateurs principaux ont été globalement plutôt conflictuelles, en particulier au moment de son exil parisien.¹¹

De plus, Olivier Agard mentionne qu'Adorno s'opposera à la démarche méthodologique de la sociologie du cinéma de Kracauer entre autres selon « l'idée que le réel n'est pas encore advenu, que le réalisme de Kracauer le conduit à terme à l'acceptation de l'ordre des choses, et qu'il y a chez lui une sorte de tropisme conformiste, qui l'a conduit assez logiquement à tourner le dos dans ses écrits tardifs à toute théorie critique¹² ». À la différence de la *Dialectique de la raison* de Max Horkheimer et Theodor Adorno, rédigé durant la Seconde Guerre mondiale, *L'Ornement de la masse* est constitué de textes initialement rédigés pendant les années 1920 et 1930. Il est donc possible que le contexte historique ait influencé le point de vue développé par Kracauer sur les médias de masse, ce qui expliquerait que celui-ci est moins pessimiste que celui développé par Horkheimer et Adorno. La citation suivante, également de la préface d'Olivier Agard, nous permet de faire le pont entre la sociologie du cinéma de Kracauer et le thème du désenchantement du

¹⁰ Kracauer, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [Préface d'Olivier Agard, *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*], 2008, p.12

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 12

monde moderne que nous avons esquissé avec Hannah Arendt, Franck Fischbach et Paola Marrati.

Kracauer considère que les nouveaux médias sont porteurs d'un nouveau rapport au monde, d'une révolution culturelle qu'on ne peut pas ignorer. Ils sont même porteurs à certains égards d'une promesse d'émancipation. Il faut en quelque sorte aller au bout du désenchantement, comme le fait – selon Kracauer – la photographie. Elle nous montre en effet un monde dissocié, sans mémoire, « non délivré », mais ce n'est qu'au terme de ce désenchantement qu'une recomposition (peut-être préfigurée par le cinéma) est envisageable.¹³

Cet extrait souligne que Kracauer croit à un potentiel émancipateur du cinéma. *De Caligari à Hitler*¹⁴, par son analyse du phénomène cinématographique, affirme que les formes esthétiques que produit le cinéma témoignent de la singularité d'une période historique. On y retrouve la thèse générale selon laquelle les films seraient le reflet de leur société. Ainsi, Kracauer s'intéresse au style et à la narration pour démontrer comment les choix esthétiques peuvent former un discours sur l'histoire. Prenons l'exemple de l'analyse de Kracauer du film *Le cabinet du docteur Caligari* : selon la thèse qu'il développe, les thèmes ainsi que le style expressionniste qui caractérisent l'œuvre constituent autant d'indices permettant de dresser le portrait de l'état psychologique de la société allemande d'avant la montée du nazisme et de l'avènement d'Hitler au pouvoir. Ainsi, Kracauer voit les films comme étant des documents qui expriment le monde social et il soutient que leur interprétation permet de dégager les dispositions psychologiques de la société qui les a produits.

Le film peut dès lors être envisagé comme un « document culturel [...] une source d'informations à propos de la société qui l'a produit. [...] Tout film, même s'il est un film d'art, ou d'évasion, même s'il traite du rêve ou de la

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Kracauer, Siegfried, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*. L'Age d'Homme, 1984.

magie, doit être traité comme une chose [dont les caractéristiques] sont capable de nous éclairer sur les zones d'ombres de nos sociétés, zones qui constituent ce qu'en d'autres mots on appelle les représentations, l'imaginaire, l'onirisme ou l'affectivité collectifs.¹⁵

Proche de la pensée de Georg Simmel, Kracauer se définit comme étant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la réalité qu'il décrit. À cet effet, Olivier Agard mentionne que : « [l]e texte de 1919-1920 sur Simmel, dont Kracauer parvient à placer le premier chapitre dans la prestigieuse revue *Logos* livre un certain nombre de clés pour comprendre la démarche de Kracauer¹⁶ ». Ainsi, la méthodologie de Kracauer et de Georg Simmel combine plusieurs approches disciplinaires, dont la phénoménologie, la psychanalyse, la sociologie ainsi que la pensée critique. Selon l'analyse d'Olivier Agard, Georg Simmel développa une théorie des formes qui inspira les principes de base de la sociologie du cinéma de Kracauer.

G. Simmel part de la dialectique des formes et des contenus : la vie, pour s'exprimer, passe par des formes. La vie fluidifie les formes et les formes structurent la vie. Il fonde ainsi une théorie de la connaissance, qui n'est pas un reflet passif de la réalité, mais contribue à sa construction.¹⁷

Simmel et Kracauer sont des penseurs de la modernité dont les préoccupations entrent en synergie avec notre problématique ainsi que les personnages de Chelsea et Johnny Marco. Il est intéressant de souligner l'actualité de leurs pensées et de voir comment certains philosophes de la postmodernité ont actualisé avec un vitalisme émancipateur les constats des penseurs de la modernité qui décrivent l'avènement d'un sujet aliéné, vivant dans un monde désenchanté, dont les désirs et aspirations étaient opprimés par les structures sociales et réprimées par l'inconscient dans le fantasme oedipien. C'est

¹⁵ Ethis, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 54.

¹⁶ Kracauer, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [Préface d'Olivier Agard, *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*], 2008, p. 9.

¹⁷ Vandenberghe, Frédéric. *La sociologie de Georg Simmel*. La Découverte, 2001, p. 52

pour cela qu'il nous semble intéressent de mentionner que la définition simmelienne de la forme a également servi de base à la création du concept de « formisme » de Michel Maffesoli. Ainsi, la théorie des formes de Georg Simmel nous permet de lier conceptuellement la sociologie du cinéma de Kracauer et le paradigme esthétique de Michel Maffesoli.

Dès lors, le sociologue va suivre un cheminement qui ira de ce que j'ai appelé le « formisme » à l'empathie, ou encore de l'expérience à la phénoménologie. Cette démarche est du plus haut intérêt pour comprendre « l'activité communicationnelle » qui éclate de nos jours. [...] Dans la perspective qualitative, qui est celle envisagée ici, ces accentuations typifiantes sont en quelque sorte des fils directeurs qui permettent de donner aux métaphores, comparativement utilisées, une valeur cognitive indéniable.¹⁸

Il est intéressant de voir de quelle façon la notion simmelienne de forme en tant que type d'action réciproque entre individus favorisant la compréhension de la socialité est un concept fondateur qui permet de construire des plans de cohérence dans le champ de la microanalyse des phénomènes esthétiques.

Pour Simmel, il n'y a jamais quelque chose comme la société en soi, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de société dans le sens où elle serait la condition pour qu'existent ces phénomènes de liens, car il n'y a pas d'actions réciproques en soi, mais seulement des formes spécifiques d'interaction (Simmel s'oppose donc frontalement à Durkheim). En définitive, c'est par leurs actions réciproques que les gens créent une société, ou, plus exactement, car Simmel n'aime guère ce terme qui repose sur un postulat substantialiste, des « formes pures de la socialisation ».¹⁹

¹⁸ Maffesoli, Michel, *Vers un «formisme» sociologique*, Sociétés, 2010, 79-90. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_105_0079

¹⁹ Enriquez, Eugène, *Simmel Georg (1858-1918)*, Hors collection, 2006, 560. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-560.htm>

La sociologie simmelienne observe les liens qui existent entre les individus, l'influence réciproque qu'ils produisent, soit l'intersubjectivité des contenus et des formes de *socialisation*. Ce processus d'influence réciproque est dynamique en constante réactualisation. Le contenu de la socialisation étant ce qui fait bouger l'individu, et la forme étant ce qui rend le contenu social.

Le paradigme esthétique souligne que l'émotion ou l'affect ne sont pas simplement des phénomènes psychologiques, mais constituent une véritable structure anthropologique. Le cinéma par sa capacité à produire de l'affect est une puissance créatrice de lien social. « La socialité, celle du "monde de la vie" (*Lebenswelt*) ne se réduit pas au social se déduisant par simple raisonnement. Elle repose sur le partage des images. Pour reprendre ce terme qui, selon M. Weber, caractérisait la communauté, ce qui est en jeu est de l'ordre de l'*émotionnel*.²⁰ »

Il me semble que le paradigme esthétique, ici esquissé, est la démarche la moins mauvaise pour appréhender les processus de communication, de sympathie, d'identification, d'association qui de plus en plus structure nos sociétés. À l'encontre de tout ce qu'il est de bon ton d'affirmer sur le thème du repliement sur soi, sur celui de l'individualisme exacerbé, la perspective épistémologique que l'on esquisse ici permet de comprendre que, ce qui est en cause, c'est le va-et-vient constant entre une *intersubjectivité* et une *intrasubjectivité*. Ainsi, la subjectivité n'est plus un handicap ou une tare qu'il faut éliminer, mais bien plutôt un tremplin permettant d'avoir une vue plus complète de l'existence sociétale. Accepté en tant que tel, le *subjectif* peut être passage pour saisir l'*intersubjectif*, c'est-à-dire l'altérité ou la communication qui devient une préoccupation (ou une réalité) de plus en plus fréquente.²¹

²⁰ Maffesoli, Michel, *L'étoffe du réel*, Sociétés, 2006, p. 83

²¹ Maffesoli, Michel, *Le paradigme esthétique: la sociologie comme art*, Sociologie et sociétés, 1985, p. 38.

1.3 Le passage à la condition postmoderne

Les références à la modernité et la postmodernité nous permettent d'analyser l'être au monde des personnages de cinéma qui incarnent selon nous le changement paradigmatique qu'est le passage d'une condition à l'autre. Le concept de modernité permet un cadrage philosophique qui nous aide à comprendre comment les processus de subjectivations qui emportent les personnages de Chelsea et Johnny Marco produisent des signes témoignant d'une actualisation des symptômes du sujet aliéné. Ils représentent la saturation, la vitalité faiblissante d'une certaine modernité dans la société américaine contemporaine. Le concept de postmodernité servira ainsi d'outil méthodologique pour l'analyse du personnage du *Lone Man*. Il incarne pour nous la possibilité de tracer les lignes de fuites qui marquent la rupture épistémologique avec la modernité. *The Limits of Control* et le personnage du *Lone Man* représente de façon métaphorique le passage à la *condition postmoderne*²².

Dans la section suivante de notre analyse, nous présenterons de quelle façon les théories de Michel Maffesoli s'inscrivent dans la continuité des approches de Simmel et de Kracauer tout en y introduisant les chemins de passages vers la postmodernité. En ce sens, le paradigme esthétique de Maffesoli nous sera utile pour décrire en quoi les lignes de fuites que trace le personnage du *Lone Man* relèvent de la postmodernité. Maffesoli définit son approche de la façon suivante :

Démarche herméneutique, phénoménologique s'inscrivant dans un relativisme généralisé. C'est-à-dire capable de voir et de penser, tout à la fois, la décomposition du monde moderne et de sa morale universelle, et l'émergence

²² Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.

d'un autre, beaucoup plus fragmentaire, fait d'éthiques juxtaposées. C'est cette complexité vivante qui est le défi auquel on est confronté.²³

Un des points de rupture notables caractérisant le passage à la postmodernité se situe au niveau de l'abandon des *métarécits* de la modernité qui servaient à justifier les idéologies du progrès.

Quand ce métadiscours recourt explicitement à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse, on décide d'appeler moderne la science qui s'y réfère pour se légitimer.²⁴

Michel Maffesoli propose la définition de la postmodernité suivante :

La postmodernité est bien une harmonie des contraires. Cette *coincidencia oppositorium* d'antique mémoire où le conflit, le désordre, le dysfonctionnement viennent confronter, en fin de compte leurs opposés. En bref, une organisation sociale qui ne reposerait pas sur la recherche de grandes solutions, sur la résolution de problèmes inhérents à toute vie en société, mais qui, au contraire, apprendrait à s'en accommoder, qui chercherait à les utiliser pour un surcroît de vitalité.²⁵

Dans les sociétés dites postmodernes, les rapports sociaux tendent à ne plus être régis par des instances surplombantes orientées vers une logique économique politique. Les paramètres affectifs gagnent en importance au niveau de l'organisation des relations sociales. En développant cette perspective, Michel Maffesoli précise que les rapports sociaux :

²³ Maffesoli, Michel. *Le réenchantement du monde*. Editions de la Table Ronde, 2010, p. 19.

²⁴ Lyotard, Jean-Francois, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, p. 7.

²⁵ Maffesoli, Michel. *Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique*. Plon, 1990, p. 14.

[...] deviennent des relations animées par et à partir de ce qui est intrinsèque, vécu au jour le jour, d'une manière organique; de plus, ils se recentrent sur ce qui est de l'ordre de la proximité. En bref, le lien social devient émotionnel. Ainsi s'élabore une manière d'être (éthos) où ce qui est éprouvé avec d'autres sera primordial. C'est cela même que je désignerai par l'expression : « éthique de l'esthétique ».²⁶

Le regard sociologique de Maffesoli soutiendra notre analyse des transformations à l'œuvre dans les sociétés postmodernes en pointant les thèmes de la temporalité et de l'imaginaire. Ces thèmes sont pour nous de véritables clés qui nous permettant d'analyser les chemins de passage vers la postmodernité qui sont tracés dans *The Limits of Control*.

1.4 Éthique et esthétique

Michel Maffesoli démontre que le passage à la postmodernité est aussi le lieu d'émergence d'une multitude de communautés spontanées se formant autour d'éthiques particulières. L'ampleur et le dynamisme de ce phénomène nous obligent à définir clairement les différences entre les notions de moral et d'éthique : « La morale générale repose sur une conception "ontologique" du monde : phénomènes, situations, identités intangibles et assurés d'eux-mêmes. Ces éthiques plurielles quant à elles sont essentiellement labiles et provisoires²⁷ ». Selon Michel Maffesoli, il existe un lien fondamental entre l'émergence de nouvelles éthiques et la création de nouvelles formes de représentation qui s'expriment dans les phénomènes de modes et de styles, mais aussi dans les productions artistiques. Michel Maffesoli considère l'esthétique est le liant social entre les formes de vie dans les sociétés postmodernes.

²⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

²⁷ Maffesoli, Michel, *De l'universel au particulier*, Diogène, 2006, p. 93.

À force d'attraction et de répulsion, des formes d'éthiques, de sympathie et de pratiques culturelles apparaissent.

Oui, la constitution des modes d'existence ou des styles de vie n'est pas seulement esthétique, c'est ce que Foucault appelle l'éthique, par opposition à la morale. La différence est celle-ci : la morale se présente comme un ensemble de règles contraignantes d'un type spécial, qui consiste à juger des actions et des intentions en les rapportant à des valeurs transcendantes (c'est bien, c'est mal...); l'éthique est un ensemble de règles facultatives qui évaluent ce que nous faisons, ce que nous disons, d'après le mode d'existence que cela implique.²⁸

Apportant des précisions à ce sujet, Michel Maffesoli distingue le champ de l'éthique de celui de morale selon la définition suivante : « la moral est universel, applicable en tous lieux et en tout temps; l'éthique au contraire est particulière, parfois momentanée, elle fonde une communauté et s'élabore à partir d'un territoire donné, que celui-ci soit réel ou symbolique²⁹ ». Par le biais des œuvres de notre corpus nous allons mettre en lumière comment le style de chacun des personnages est un prolongement sa posture éthique. En analysant *The Girlfriend Experience* et *Somewhere*, nous analyserons comment les personnages de Chelsea et Johnny Marco voient la puissance révolutionnaire de leurs désirs affaiblis parce qu'ils sont constamment emportés par processus de subjectivations induits par le pouvoir économique. Dans *The limits of Control* nous pourrions observer l'importance de l'imagination et de l'élément différentiel dans les éthiques ascétiques *postmodernes*.

Il est rendu difficile d'analyser la société à partir de « l'impératif catégorique » du travail comme réalisation de soi et du monde. La valorisation du travail a cédé la

²⁸ Deleuze, Gilles. *Pourparlers. 1972-1990*. Minuit, 2003, p. 137.

²⁹ Maffesoli, Michel. *Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique*. Plon, 1990, p. 16.

place à la volonté de faire de sa vie une œuvre d'art. La postmodernité repose sur la synergie de l'archaïque et du développement technologique.

La culture héroïque, propre au modèle moderne reposait sur une conception de l'individu actif, « maître de lui », se dominant et dominant la nature. L'adulte étant l'expression achevée d'un tel héroïsme. Gilbert Durand a pu y voir le vieil « archétype culturel constitutif de l'Occident ». Il faut, là encore, trouver le mot adéquat pour désigner la vitalité non active des tribus postmodernes. Vitalité de « l'enfant éternel », un peu ludique, un peu anomique. Mais la « loi du père », dans une telle configuration, n'est plus pertinente.³⁰

Comme nous avons vu, les éthiques-esthétiques sont irréductibles à nos codes-morales.

Indocilité de la pensée en accord avec un vécu indocile, celui de la *vita ipsa*, cette vie même, source de toutes les générosités renouvelées qui, aussi étranges ou inquiétantes soient-elles, sont là comme autant « d'éthiques immorales » assurant le fondement d'un être-ensemble en gestation. Le « bon gouvernement des esprits » nécessite que l'on soit à l'écoute d'une telle gestation. Sous peine d'être en déphasage par rapport à. Ce qui risque d'être bien plus inquiétant que les aspects les plus inquiétants de la vie elle-même !³¹

1.4 Le paradigme esthétique

Le paradigme esthétique de Michel Maffesoli est une proposition de grand intérêt pour notre cadre théorique parce qu'il nous permet de saisir comment les œuvres cinématographiques participent à la construction de ce qu'il définit comme l'imaginaire social. Michel Maffesoli précise à ce sujet qu' :

³⁰ Maffesoli, Michel. *La conquête du présent*. Presses Univ. de France, 1979, p. 109.

³¹ Maffesoli, Michel, *De l'universel au particulier*, Diogène, 2006, p. 90-91

[...] il existe une subtile alchimie entre le travail sur le corps : habillement, phénomènes de mode, exacerbation des différences, et la constitution d'un esprit commun, d'une *reliance imaginative*. On peut même dire que dans les *interstices du paraître s'opère une expérience de l'être collectif*. Ce qui affleure à la surface, tel un idéogramme, est un inconscient archétypal auquel tout un chacun communie. Le signe devient symbole, et fait surgir l'autre côté, immatériel, des choses.³²

Afin de prendre la mesure des enjeux émotifs que soulève la problématique du corps à l'épreuve de la consommation, nous analyserons la puissance expressive qui se dégage des protagonistes.

Les théâtralités corporelles se vivant au jour le jour dans les rituels vestimentaires, ou s'exprimant d'une manière paroxystique dans les nombreuses « parades » urbaines soulignent un « *ordo amoris* » (M. Scheler) où prédomine un fort sentiment d'appartenance. L'idéal communautaire a besoin de symboles extérieurs, d'images partagées pour traduire la force qui, intérieurement, le structure. Mais la vitalité de ces archétypes, pulsion inconsciente s'il en est, s'exprime très souvent d'une manière *anémique*. Les mythes, contes et légendes sont traversés par l'ombre. Cette part obscure se retrouve dans le « travail » sur le corps contemporain.³³

Nous définirons nos trois personnages principaux à partir de leurs qualités physiques, esthétiques, leurs façons de parler, de bouger, leurs comportements dans en public et dans la sphère privée.

Nous nous servirons du paradigme esthétique afin de révéler, à travers nos personnages, les diverses attractions qui forment de la sociabilité contemporaine. Comme nous l'avons vu avec Simmel, la forme est une action réciproque, un concept de rapport et un vecteur de communication. Nous éprouvons la réalité comme monde

³² Maffesoli, Michel, *L'étoffe du réel*, Sociétés, 2006, p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 83-84

intersubjectif et à travers les différentes manifestations de la vie, nous nous relions aux autres par des processus empathiques de jouissance esthétique ou de malaise et de répulsion. Il y a pluralisme au sein de la personne qui correspond à la diversité du donné social ce qui justifie l'organiser nos recherches à partir de techniques intégrant des paramètres subjectifs.

CHAPITRE II

MÉTHODE D'ANALYSE

2.1 Les personnages comme intercesseurs

Notre corpus de films constitue la matière première de notre analyse. Les personnages sont nos *intercesseurs* avec lesquels nous proposerons des pistes d'analyses autour de la problématique du corps à l'épreuve de la consommation. Steven Soderbergh, Sofia Coppola et Jim Jarmusch réalisent des films et ce faisant ils créent, ce que Gilles Deleuze qualifie de *percepts* et d'*affectes*. C'est-à-dire qu'à partir des agencements d'images et de sons qu'ils créent, les réalisateurs de cinéma produisent des *percepts* et des *affectes*. « Les *percepts* ne sont pas des perceptions, ce sont des paquets de sensation et de relation qui survivent à celui qui les éprouve. Les *affects* ne sont pas des sentiments, ce sont des devenirs qui débordent celui qui passe par eux (il devient autre)¹ ». Selon Gilles Deleuze, Les *percepts* et les *affectes* sont des puissances qui dépassent leurs individuations dans la personne qui les éprouvent.

Notre travail d'analyse consiste donc, suivant une logique deleuzienne, à construire des agencements associant des concepts philosophiques à des *percepts* et des *affects* que nous trouvons chez nos *intercesseurs* pour décrire le corps à l'épreuve de la consommation. Gilles Deleuze définit le concept d'*intercesseurs* de la façon suivante : « Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses *intercesseurs*. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai

¹ Deleuze, Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, France, 2007, p. 187.

besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi² ».

Ainsi peuvent se créer des « groupes d'affinités morphologiques » autour de quelques types que l'on peut faire ressortir en fonction de l'expérience du hasard ou de la subjectivité du chercheur. Peu importe en la matière, car il ne s'agit pas d'un système clos, mais de propositions heuristiques, probables, qui peuvent (doivent) se confronter à d'autres constructions élaborées d'un autre « point de vue ».³

Les fictions, nos *intercesseurs*, sont les véhicules de ce que Deleuze appelle *la puissance du faux*. Une puissance productrice de vrai définie comme un système symbolique cohérent, c'est-à-dire une série d'agencements compatibles. Nos intercesseurs rendent visibles les expériences sensibles et les sentiments vécus au quotidien par des personnages emportés dans des processus de mise en marché du corps, d'utilisation performative du corps et d'autodestruction du corps.

2.2 Cinéma et communication

Le cinéma considéré comme une forme d'expression artistique se définit par sa capacité à produire, c'est-à-dire à rendre visibles des percepts et des affects. De plus, Deleuze définit l'art comme étant ce qui résiste au temps, mais également au pouvoir. Deleuze définit la communication en tant que transmission et la propagation d'information, cette dernière étant considérée comme un ensemble de mots d'ordre.

² Bordeleau, Erik. *Vers une ethnographie de la communauté qui vient? Remarques imaginaires sur un terrain comparatiste*, Altérités, vol. 7, no 2, 2010, p. 54.

³ Maffesoli, Michel, *Le formisme et l'esthétisme*, Sociétés, 2006, p. 29-34. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.cairn.info/revue-societes-2006-3-page-29.htm>

« Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes sensés devoir croire. [...] Ce qui revient à dire : que l'information, c'est exactement le système du contrôle⁴ ». « Comme le pouvoir serait léger et facile, sans doute à démanteler, s'il ne faisait que surveiller, épier, surprendre, interdire et punir; mais il incite, suscite, produit; il n'est pas simplement œil et oreille, il fait agir et parler.⁵ » Dès les années 1920, Kracauer était conscient de l'instrumentalisation possible de l'image cinématographique. Cependant, comme le démontre Olivier Agard, il considérait également sa puissance émancipatrice.

En adoptant le point de vue d'une critique de l'idéologie, Kracauer montre qu'ils constituent autant d'« expériences sociologiques réussies », entretenant les illusions du public et l'empêchant de percevoir la réalité sociale. Mais ces mêmes médias peuvent aussi être au moins potentiellement l'instrument privilégié d'une connaissance lucide de cette même réalité et ouvrent de nouvelles perspectives. Dans la mesure où la démarche de Kracauer consiste à réfléchir de façon productive sur les mutations culturelles et sociologiques qui marquent les années 1920.⁶

Nous sommes conscients que les frontières entre l'art et la communication sont poreuses et que la nuance est de mise en la matière. À partir de ce cadrage, nous analyserons les caractéristiques des productions dites hollywoodiennes par rapport aux œuvres dites indépendantes afin de mieux comprendre les enjeux artistiques et économiques invoqués par ces deux pôles de la filière cinématographique américaine. Nous analyserons davantage le fonctionnement des mécanismes de contrôle à l'œuvre

⁴ *Qu'est-ce que l'acte de création*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

⁵ Foucault, Michel, *Dits et écrits: 1970-1975 Vol. 2*, Gallimard, 2014, p 251.

⁶ Kracauer, Siegfried. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne* [Préface d'Olivier Agard, *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*], 2008, p. 13-14

dans les activités communicationnelles dans le chapitre consacré au film *The Limits of Control* de Jim Jarmusch.

Une des caractéristiques du cinéma indépendant américain tel que défini par David Bordwell est de créer des œuvres qui résistent avec humour à la logique de production et de colonisation mise de l'avant par Hollywood. Chaque année a lieu dans l'Utah le festival américain du film indépendant Sundance, organisé depuis 1985 par le Sundance Institute, créé en 1981 par Robert Redford. James Mottram dans son livre *The Sundance Kids: How the Mavericks Took Back Hollywood*⁷, démontre comment une génération de cinéastes qu'il nomme *The Sundance Kids* ont été mis au monde par l'entremise de ce festival. James Mottram situe l'émergence de cette génération de cinéastes indépendants avec le film *Sex, lies and videotape* de Steven Soderbergh présenté devant public pour la première fois au festival Sundance le 20 janvier 1989. Le succès de *Sex, lies and videotape* a donné la chance à toute une génération de cinéaste dont le rayonnement était cantonné aux festivals de pouvoir présenter leurs œuvres au grand public. L'auteur James Mottram associe Soderbergh à Bryan Singer, David O. Russell, Quentin Tarantino, Alexander Payne, Wes Anderson, P. T. Anderson, David Fincher, Sofia Coppola et Spike Jonze. Tous les cinéastes de cette sélection, à l'exception de Steven Soderbergh, ont commencé leurs carrières dans les années 1990.

Jim Jarmusch, Todd Solondz et Hal Hartley sont également des cinéastes indépendants de cette génération salués par Sundance, mais ne font pourtant pas partie du groupe composant les *Sundance Kids* cités précédemment. James Mottram explique que Jarmusch, Solondz et Hartley à la différence des *Sundance Kids* sont

⁷ Mottram, James. *The Sundance kids: How the mavericks took back Hollywood*. Macmillan, 2007.

restés campés du côté de la côte Est en évitant de s'engager avec les studios hollywoodiens. Contrairement au Sundance Kids, ils trouvent le financement de leurs films à l'extérieur des États-Unis, ils n'ont pas recours à des vedettes comme tête d'affiche pour vendre leurs films, les budgets de leurs films sont minuscules et ils répondent davantage à la définition traditionnelle de cinéaste d'auteur que les Sundance Kids. Enfin, James Mottram précise qu'il existe divers degrés d'indépendance. Alors, les frontières entre l'industrie et le cinéma indépendant se brouillent et apparaissent ainsi des films financés par les studios hollywoodiens, mais produits dans un esprit indépendant. Il arrive donc à l'occasion qu'Hollywood prenne des risques et en faisant les choses différemment que dans les films standard. C'est précisément ces cinéastes indépendants d'Hollywood que James Mottram définit comme les *Sundance Kids*.

Dans le cadre de notre mémoire, nous analysons des œuvres de Steven Soderbergh, Sofia Coppola et Jim Jarmusch. Tenant compte des catégories établies par James Mottram, nous nous posons la question suivante à propos des Sundance Kids. De quelle façon la récupération par Hollywood du talent des cinéastes Steven Soderbergh et Sofia Coppola a permis de produire œuvres aux formes atypiques à l'intérieur même de cette industrie? Ensuite, nous tenterons de voir comment les films de Jim Jarmusch, produits hors d'Hollywood se distinguent par leurs formes et par leurs thèmes des films des Sundance Kids.

2.3 Géoanalyse deleuzienne

Gilles Deleuze et Félix Guattari développent la schizoanalyse en 1972 dans *L'Anti-Œdipe* afin de l'opposer à la psychanalyse qui selon eux déshonore les gens. Dans

L'anti-Œdipe, Gilles Deleuze et Félix Guattari, formulent l'idée que le délire est un investissement par le désir d'un champ social et historique. Cette thèse constitue une remise en question de l'œudipianisme de la psychanalyse freudienne. Ils critiquent la réduction de l'inconscient au champ familial, c'est-à-dire l'opération est de rabattre le champ social sur les personnes familiales que sont l'image de père et l'image de mère ainsi que sur les structures familialistes du nom du père et de la fonction-mère. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, le détournement de la psychanalyse a été de concevoir l'inconscient comme un théâtre dans lequel sont représenté les intrigues du système familial. Gilles Deleuze et Félix Guattari redéfinissent l'inconscient de façon positive en tant que machine désirante. Ils proposent dans *l'Anti-Oedipe* un nouveau concept de désir en procédant à un renversement de la formule freudienne selon laquelle le désir constitue un manque qui se manifeste sous forme de névrose. Ils développent ainsi la conception révolutionnaire du désir comme processus.

L'inconscient, c'est une substance à fabriquer, à faire couler, un espace social et politique à conquérir. Il n'y a pas de sujet du désir, pas plus que d'objet. Il n'y a pas de sujet d'énonciation. Seuls les flux sont l'objectivité du désir lui-même. Le désir est le système des signes a-signifiant avec lesquels on produit des flux d'inconscient dans un champ social. Pas d'éclosion de désir en quelque lieu que ce soit, petite famille ou école de quartier, qui ne mette en question les structures établies. Le désir est révolutionnaire parce qu'il veut toujours plus de connexions et d'agencements.⁸

Le désir ne se définit plus par son objet, mais par la création d'agencements rendus visibles dans la série de signes qu'il produit. Nous ne désirons pas une chose ou une personne, mais nous construisons notre désir dans un ensemble. Deleuze et Guattari proposent une définition constructiviste du désir. À partir d'un champ social et historique, nous désirons à travers des agencements, des états de choses, des énoncés,

⁸ Deleuze, Gilles, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Flammarion, Paris, 1977, p. 97.

des territoires, des processus de déterritorialisation. À la lettre D de son abécédaire Gilles Deleuze cite Marcel Proust afin de démontrer que désirer c'est construire des agacements : « je ne désire pas une femme, je désire un paysage qui est enveloppé dans cette femme⁹ ».

Le désir n'a pas pour objet des personnes ou des choses, mais des milieux tout entiers qu'il parcourt, des vibrations et flux de toute nature qu'il épouse, en y introduisant des coupures, des captures [...]. Bref, les milieux sociaux ou biologiques font l'objet d'investissements de l'inconscient qui sont nécessairement désirants ou libidinaux, par opposition aux investissements préconscients de besoin et d'intérêt. [...] En vérité, la sexualité est partout : dans la manière dont un bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont un homme d'affaires fait couler l'argent [...]. Une machine révolutionnaire n'est rien si elle n'acquiert pas au moins autant de puissance de coupure et de flux que ces machines coercitives.¹⁰

Notre méthode d'analyse consistera à créer une cartographie des lignes sur lesquelles vivent les personnages de notre corpus de films. Dans le cas des films *The Girlfriend Experience* et *Somewhere*, l'énonciation des lignes des personnages sera mise en relation avec des acteurs qui les incarnent et des réalisateurs qui les mettent en scène de façon à illustrer à quel point la fiction et la réalité s'imbriquent permettant d'enrichir l'interprétation des œuvres. En effet, l'arrière-plan donnant la profondeur aux personnages de ces fictions s'appuie en partie sur la vie réelle et médiatique des acteurs qui les incarnent. Sacha Grey et Steven Dorf sont des personnes réelles et connues d'un certain public au fait de la culture populaire américaine. Chelsea et Johnny Marco, sont les personnages fictifs que Sacha Grey et Steven Dorf incarnent respectivement *The Girlfriend Experience* et *Somewhere*. Le scénario contribue à

⁹ Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Editions Montparnasse, 2004, Lettre D : Désir

¹⁰ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe: Capitalisme et schizophrénie, I*. Minuit, 2013, p. 348.

rendre poreuse la frontière entre l'historique des personnages et la biographie des acteurs. Ce brouillage entre réalité et fiction permet aux réalisateurs de tisser une toile de fond cohérente et donner une crédibilité aux personnages. Le processus de fictionnalisation entretient la confusion entre réalités et l'imaginaire tout en donnant la distanciation nécessaire aux acteurs pour qu'ils puissent s'inspirer de leurs vies pour construire leurs légendes. Que les personnages constituent un « il » et non un « je ». « Ce qu'il faut, c'est saisir quelqu'un d'autre en train de "légender", en "flagrant délit de légender"¹¹ ».

Maurice Blanchot, dans un de ses livres *La Part du feu* écrit ceci : « tant que je n'écris rien d'autre que je suis malheureux, je suis trop près de moi, trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien. Sur le mode du langage, je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange, « Il » est malheureux, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser, à projeter lentement le monde du malheur tel qui se réalise en lui.¹²

Imaginons que nous sommes des « paquets » de lignes abstraites, imaginons qu'« individus ou groupes, nous sommes tous faits de lignes¹³ » invisibles qui évoluent dans un champ historique et social. Pour comprendre un individu ou un groupe, nous devons trouver les lignes qui le constituent et en dessiner la carte. La schizoanalyse « n'a pas d'autre objet que l'étude de ces lignes dans des groupes ou des individus¹⁴ ». D'entrée de jeu, distinguons la schizophrénie comme processus ou schizoanalyse, la détermination des lignes qui composent un individu ou un groupe et le schizophrène comme entité clinique, c'est-à-dire lorsque quelque chose ne peut pas

¹¹ Deleuze, Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, France, 2007, p. 172.

¹² *Anti-Oedipe et autres réflexions 2- 03/06/80*, La voix de Gilles Deleuze en ligne, Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=214

¹³ Deleuze, Gilles, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Flammarion, Paris, 1977, p. 151.

¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

être tenu sur les lignes de fuites et tourne en ligne de mort. Qu'il soit clair que nous nous gardons bien de traiter nos personnages de schizophrène ou de donner une valeur psychiatrique quelconque à notre analyse. Nous utilisons la méthode de la schizoanalyse pour décrire les styles de vie des personnages et comprendre quels sont les mécanismes qui les conduisent à la crise. Chelsea et Johnny Marco finissent par être victimes d'un processus qu'ils portent en eux durant le déroulement du récit du film. Nous essayons de comprendre pourquoi ça tourne mal pour eux.

Deleuze et Guattari distinguent trois catégories de lignes. Premièrement, il y a les lignes à segmentarité qui découpent la vie de façon binaire. Nous retrouvons sur ces lignes, par exemple : les jours de la semaine, le jour, la nuit, le travail, les vacances, le mariage, le célibat, l'enfance, l'âge adulte, la vieillesse, l'école, l'armée, l'usine, l'homosexualité, l'hétérosexualité. Les lignes de segmentarité varient d'après les modes de vie des individus. Ce sont des lignes de temps qui marquent l'évolution de la vie de la jeunesse à la vieillesse. Les passages d'un segment à un autre de ces lignes de segmentarité sont marqués par des cassures, des ruptures.

Deuxièmement, il y a les lignes souples qui passent en dessous des lignes à segments. Elles permettent aux individus d'échapper, à force de petites fêlures, aux coupures qui s'opèrent lors des passages entre les lignes de segmentarités. Ce second type de lignes n'évolue pas selon la même temporalité que la première ligne. « Elles sont porteuses de micro devenirs qui n'ont pas le même rythme que notre histoire et de folies secrètes qui permettent une autre politique¹⁵ ».

¹⁵ Deleuze, Gilles, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Flammarion, Paris, 1977, p. 152.

Troisièmement, il y a les lignes de fuite qui traversent en permanence toute société, « une société se définit par ses lignes de fuite¹⁶ ».

Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie.¹⁷

Les lignes de fuite sont des processus. Les processus sont la création de nouvelles possibilités de vie. Elles tracent des chemins vers de nouvelles formes de vie. Les lignes de fuites constituent ce qu'il y a de créateur chez quelqu'un.

Les lignes de fuites ne sont pas des lignes qui consistent à fuir, bien que ça consiste à fuir, mais c'est vraiment la formule que j'aime beaucoup d'un prisonnier américain qui lance le cri : je fuis, je ne cesse pas de suivre, mais en fuyant je cherche une arme? Je cherche une arme, c'est-à-dire je crée quelque chose. Finalement la création c'est la panique, toujours, je veux dire, c'est sur les lignes de fuites que l'on crée, parce c'est sur les lignes de fuites que l'on n'a plus aucune certitude, lesquelles certitudes se sont écroulées.¹⁸

Chaque catégorie de lignes comporte le danger de tournant en ligne d'abolition, qu'elle s'enfonce dans une ligne de destruction. Quelqu'un s'effondre quand une de ses lignes de fuite devient ligne de mort soit pour les autres ou pour soi-même. La mort est l'interruption d'un processus. La notion de processus dont nous définissons les contours renvoie à la thèse de *L'anti-Œdipe* selon laquelle le désir engendre des processus et crée de lignes de fuite. Les processus sont des mouvements perpétuels sans autre objet que leurs accomplissements, c'est-à-dire l'émission des flux qui leur

¹⁶ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 2. Minuit, 2013, p. 263.

¹⁷ Deleuze, Gilles, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Flammarion, Paris, 1977, p. 47.

¹⁸ *Anti-Œdipe et autres réflexions 1- 27/05/80 -2*, La voix de Gilles Deleuze en ligne, Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69

correspondent. Le désir en tant que processus donne lieu à la production de toute sorte de signes qui renvoient à des modes de vie, à des possibilités d'existence. Les signes ainsi produits sont les symptômes d'une vie jaillissante ou épuisée. Le désir ne manque de rien, il n'a rien de négatif, il ne fait que poursuivre son accomplissement. C'est selon cette logique vitaliste que la mort ne peut être qu'interruption du processus. C'est parce qu'elle vient toujours de dehors que la mort ne peut pas être un processus parce que ce qui vient l'interrompre ne peut en même temps faire partie du processus lui-même. Le plaisir, par nature, est un fait qui au même titre que la mort vient interrompt le processus. Le désir est un processus continu qui n'a qu'un seul ennemi, ce qui vient l'interrompre. Ce que nous tenterons de faire ressortir par la schizoanalyse, c'est la répartition des « alliés » et des « ennemis » de nos personnages.

Selon Deleuze et Guattari, la libido investit les formations sociales et toute production est désirante et sociale. Les machines désirantes investissent des machines sociales. Ils distinguent deux types d'investissements sociaux par le désir. Premièrement, il y a les investissements sociaux d'intérêts préconscients qui passent par les classes. Les investissements préconscients d'intérêts se manifestent à travers les êtres que nous aimons, ce sont nos amours. À travers chaque être que nous aimons, nous investissons un champ social et politique. Ils constituent un mouvement de déterritorialisation et de reterritorialisation. Deuxièmement, il y a les investissements libidinaux inconscients du désir qui porte sur un champ social. Ainsi, selon Deleuze et Guattari, les relations sexuelles d'un individu sont les signes de ces investissements du désir dans un champ social.

Johnny Marco s'approprie le monde en parfait hédoniste utilitariste, constamment à la recherche du plaisir conçu comme un souverain bien. La vie sexuelle de Johnny

Marco témoigne de la tendance observée selon laquelle les investissements libidineux décrits plus haut sont devenus un paramètre utile pour comprendre le fonctionnement d'organisation ou institution.

2.4 Les modes de subjectivation

La schizoanalyse, c'est la cartographie des plis et replis des lignes de force qui s'emparent de quelqu'un. Les processus de subjectivation sont des rapports de la force avec soi. La subjectivation consiste à donner une courbure à une ligne pour qu'elle revienne sur soi et ainsi que la force s'affecte elle-même. Ce repli sur soi de la force lui donne une nouvelle forme. « [C]ette pliure de la ligne, c'est exactement ce que Foucault appelle enfin « processus de subjectivation »¹⁹. « Un "pli", selon Foucault [est] un rapport de force avec soi. Il s'agit de doubler le rapport des forces d'un rapport à soi qui nous permet de résister, de nous dérober, de retourner la vie ou la mort contre le pouvoir [...] Il s'agit de règles facultatives qui produisent l'existence comme œuvre d'art, de règles à la fois éthiques et esthétiques qui constituent des modes d'existence ou des styles de vie²⁰ ».

« [L]es rapports de forces s'exercent sur une ligne de vie et de mort qui ne cesse de se plier et de se déplier²¹ ». Les processus de subjectivisation sont semblables aux éthiques en gestation que nous décrivies lors que nous avons abordé la notion d'éthique amoral chez Mafessoli.

¹⁹ Deleuze, Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Les Éditions de Minuit, France, 2007, p. 153.

²⁰ *Ibid.*, p. 135.

²¹ *Ibid.*, p. 125.

Ce qui compte, pour Foucault, c'est que la subjectivation se distingue de toute morale, de tout code moral : elle est éthique et esthétique par opposition à la morale qui participe du savoir et du pouvoir. Aussi y a-t-il une morale chrétienne, mais aussi une éthique-esthétique chrétienne et entre les deux toutes sortes de luttes ou de compromis.²²

Les processus de subjectivation consistent essentiellement en l'invention de nouvelle possibilité ou style de vie. Ils sont création de modes d'existence. Il n'y a pas de sujet, il n'y a qu'une production de subjectivité. La production de soi, de subjectivité individuelle ou collective prend toutes sortes de chemin.

Un processus de subjectivation, c'est-à-dire une production de mode d'existence, ne peut pas se confondre avec un sujet, à moins de destituer celui-ci de toute intériorité et même de toute identité. La subjectivation n'a même rien à voir avec la « personne » : c'est une individuation, particulière ou collective, qui caractérise un événement. C'est un mode intensif, et non un sujet personnel.²³

Deleuze explique que la subjectivation en fait peu à voir avec un sujet. Il s'agit de champs qui sont individués dans les processus de subjectivation, et non des personnes ou des identités. Il y a plusieurs types d'individuation : sujet, événement, ça peut être un changement d'atmosphère, un champ électrique ou magnétique, un ensemble d'intensité.

²² *Ibid.*, p. 155.

²³ *Ibid.*, p. 135.

2.5 L'image-temps deleuzienne

« Le cinéma n'est pas narratif par nature : il devient narratif quand il prend le schème sensori-moteur. À savoir : un personnage sur l'écran perçoit, il éprouve, il réagit.²⁴ » La crise de l'image-action est décrite par Gilles Deleuze comme un phénomène historiquement daté, le moment de *l'image-temps* se passait à la fin des années 40, et caractérise principalement le cinéma des 50 et 60.

Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier. Nous ne croyons pas davantage qu'une action puisse forcer une situation à se dévoiler même partiellement. Tombent les illusions les plus « saines ». [...] Une nouvelle sorte d'image naît, qu'on peut identifier dans le cinéma américain d'après-guerre, hors Hollywood.²⁵

Cependant, par ce travail d'analyse, nous soulignons comment elle continue à s'actualiser dans les productions cinématographiques contemporaines. Selon nous, ce concept permet de traiter de problématiques qui sont encore aujourd'hui d'actualité. De plus, les codes esthétiques associés à l'image-temps sont récupérés dans l'œuvre cinématographique contemporaine. Pour ces raisons nous avons jugé bon d'adapter la terminologie deleuzienne afin de traiter des enjeux esthétiques et philosophiques abordés par les œuvres de notre corpus. Les *enchaînements anecdotiques*, la récurrence du thème de la *balade* et l'accumulation de *clichés* constituent une symptomatologie de la crise de l'image-action qui est visible dans les œuvres de Sofia Coppola, Steven Soderbergh et, à un niveau différent, Jim Jarmusch. Ces caractéristiques esthétiques font écho aux fondements du cinéma de *l'image-temps* chez Gilles Deleuze. L'image-temps c'est la rupture du lien sensori-moteur, c'est-à-dire le

²⁴ *Ibid.*, p. 167.

²⁵ Deleuze, Gilles. *Cinéma 1-L'image-mouvement*. Minuit, 1983, p. 279.

lien organique de l'homme au monde et de l'homme à son corps propre, à sa chair. L'image-temps constitue une forme de mise en série et de transformation qui ne répond pas au schème sensori-moteur et où les personnages sont placés dans des situations qui ne peuvent plus se prolonger en réaction en action. Ces films créent des situations optiques et sonores pures, délivrant des images temps, qui vont engendrer des modes de compréhension tout à fait nouveaux.

Dans la section du texte consacrée à l'analyse des films, nous formerons une série de deux œuvres par lesquelles nous observerons certaines formes récurrentes dans la composition des personnages ainsi que dans l'esthétique générale des œuvres de notre corpus. Nous poserons les bases d'une réflexion au sujet des types de relations au corps qui sont induites par les processus de subjectivation au sein du capitaliste contemporain. À titre d'exemple, au niveau de l'esthétique générale des trois œuvres de notre corpus, nous observons la récurrence d'une lenteur typiquement antispectaculaire marquant le rythme du montage ainsi qu'une certaine forme de fragmentation du récit.

CHAPITRE III

LE CONTEXTE SOCIOÉCONOMIQUE AMÉRICAIN

3.1 Démocratie et liberté d'expression

Tout d'abord, nous désirons spécifier au lecteur que les considérations générales que nous présenterons dans ce chapitre, au sujet des politiques culturelles américaines et de la crise économique de 2008, sont une mise en contexte socioéconomique du climat dans lesquelles les films de notre corpus ont été produits. À partir de cette mise en contexte, nous tenterons de démontrer comment les films de notre corpus sont le reflet d'une réalité sociale états-unienne. Il s'agit donc pour nous de tirer de l'actualité cinématographique de cette période, marquée par la pire crise économique depuis le krach boursier de 1929 et la guerre en Irak, des œuvres originales représentant des personnages mettant en tension leurs puissances au pouvoir hégémonique de l'économie capitaliste néolibérale. Les films *The Girlfriend Experience* et *Somewhere* représentent les nouvelles éthiques capitalistes en gestations, tandis que *The Limits of Control* propose des lignes de fuites pour échapper à la colonisation de l'imaginaire par l'idéologie capitaliste. « L'Amérique peuple nos rêves d'une foule de héros médiatisés. Chevaux de Troie de l'opresseur dans l'intimité de nos cerveaux.¹ »

Dans les médias américains, l'amour de la Nation, de la démocratie et des valeurs américaines est représenté comme la norme. Il est très difficile de se positionner

¹ Ramonet, Ignacio. *Propagandes silencieuses: masses, télévision, cinéma*. Editions Galilée, 2000, p. 31.

contre, par crainte d'être marginalisé et exclu du débat public. L'idéal de démocratisation culturelle est une priorité aux États-Unis. La liberté d'expression est définie par Premier amendement de la Constitution américaine.

« Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.² »

La garantie de la libre expression (*Free speech*) donnée par le Premier amendement de la constitution des États-Unis d'Amérique signifie que le Congrès des États-Unis ne peut limiter par des lois la liberté d'expression ou de presse qui permet à chaque Américain de donner son opinion dans le débat public.

Cependant, lorsqu'un individu veut s'exprimer et être entendu par une grande partie de la population sur un sujet politique, il doit, pour pouvoir exercer son droit constitutionnel à la liberté d'expression, passer par les médias de masse possédant les infrastructures qui sont détenus par de puissantes sociétés commerciales américaines. Nous constatons alors que le contrôle des médias par ces empires privés affecte négativement l'exercice de la démocratie, puisqu'elles contrôlent les débats publics en les orientant, pour la majeure partie d'entre elles, en faveur de la droite conservatrice. Ainsi, les médias d'information détiennent une grande influence sur le public parce qu'ils déterminent quelles sont les nouvelles dignes d'intérêt et quel

⁹⁰ Premier amendement de la Constitution des États-Unis, Wikipédia, Récupéré le 27 mai 2014 de http://en.wikipedia.org/wiki/First_Amendment_to_the_United_States_Constitution. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Le Congrès ne fera aucune loi pour conférer un statut institutionnel à une religion, ou qui interdise le libre exercice d'une religion, ou qui ne restreigne la liberté d'expression, ou la liberté de la presse, ou le droit du peuple de s'assembler paisiblement, ou celui de se plaindre du gouvernement pour la réparation des fautes dont il se sent victime (sans risque de punition ou de représailles) ».

espace médiatique elles doivent occuper. C'est en effet ce que soutient le postulat principal de la théorie de *l'agenda-setting* qui stipule que les médias d'information ont la capacité de transférer les problématiques qui les préoccupent de leur agenda privé vers celui du public.

« Through their day-by-day selection and display of the news, editors and news directors focus our attention and influence our perceptions of what are the most important issues of the day. This ability to influence the salience of topics on the public agenda has come to be called the agenda-setting role of the news media.³ »

Aux États-Unis, la production cinématographique est dominée par de grands studios ou *majors*⁴ depuis le début du 20^e siècle. Ces sociétés commerciales influencent la politique américaine en revendiquant le droit à la liberté d'expression assuré par le premier amendement de la Constitution américaine comme si elles étaient des individus devant la loi. Ces compagnies sont ainsi libres de diffuser de l'idéologie dans l'espace public. Comme toutes les compagnies qui souhaitent rester en affaire, celles-ci cherchent à faire du profit. Ainsi, elles assurent leurs intérêts financiers et ceux de leurs actionnaires en appuyant l'idéologie dominante. Dans ces conditions particulières, comment la démocratie, qui est aussi une mécanique de contrepouvoir, peut-elle s'appliquer puisque les médias de masse semblent défendre uniquement les valeurs de l'ordre établi? Comment, dans ce système politicoéconomique attaché à

³ Théorie de l'agenda-setting, Wikipédia. Récupéré le 27 mai 2014, de http://en.wikipedia.org/wiki/Agenda-setting_theory. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Grâce à leurs élection journalière et à leur diffusion des nouvelles, les éditeurs et les directeurs de nouvelles concentrent notre attention sur les nouvelles qu'ils considèrent comme étant les plus importantes de la journée. Cette capacité à influencer la hiérarchie des sujets dans l'agenda du public est maintenant appelée l'agenda-setting par les médias d'information ».

⁴ Goldwyn-Mayer Studios Inc., Columbia TriStar Motion Picture Group, NBC Universal, Time Warner Company et Walt Disney Motion Pictures Group.

l'ordre social établi, s'organise un discours critique permettant de prendre ses distances avec le pouvoir?

3.2 La politique culturelle aux États-Unis

La culture implique nécessairement des tensions. Il est commun d'entendre des critiques de l'impérialisme culturel américain, mais il s'agit souvent de jugements de valeur culturels qui dénotent un parti pris contre l'exportation de l'idéologie colonialiste occidentale et ses politiques attentatoires à la diversité. C'est pour cela que nous faisons nôtre l'idée d'Appadurai, et sommes d'avis que :

Si le substantif « culture » semble entraîner des associations avec une conception ou une autre de la substance, d'une manière qui de surcroît jette sur la question plus d'ombre que de lumière, l'adjectif « culturel » nous ouvre les portes d'un royaume de différences, de contrastes et de comparaisons qui se révèlent plus utiles. [...] L'idée pourra se résumer ainsi : il n'est pas utile de considérer la culture comme une substance, mais il est préférable de la considérer comme une dimension des phénomènes sociaux, dimension qui prend en compte une différence située et concrète.⁵

Appadurai présente un point de vue près des *cultural studies* et de Stuart Hall contrastant avec l'acception du mot culture officialisée par l'UNESCO. Son argumentation prend appui sur le fait que la culture mondialisée présuppose un auditoire universel qui n'existe pas. Ce raisonnement obéit à une logique unanimiste parce qu'elle généralise un point de vue particulier.

⁵ Arjun, Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot-Rivages, 2001, p. 41-42.

[...] Lévinas : Notre époque ne se définit pas par le triomphe de la technique pour la technique, comme elle ne se définit pas par l'art pour l'art, comme elle ne se définit pas par le nihilisme. Elle est l'action pour un monde qui vient, dépassement de son époque – dépassement de soi qui requiert l'épiphanie de l'Autre.⁶

Prenons acte de la définition que nous donne l'UNESCO en ce qui a trait à la culture :

La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances.⁷

Cette définition comprend comme faits culturels les droits fondamentaux de l'être humain, c'est-à-dire la liberté d'expression (*Free speech*) garantie par le Premier amendement de la Constitution des États-Unis d'Amérique. Celui-là même qui confère le droit : aux chaînes de télévision, aux radios, aux journaux, aux arts et les lettres ainsi qu'au cinéma de diffuser ce que bon leur semble dans la mesure où ce n'est pas diffamatoire. Dans lequel cas, ils devraient répondre de leurs actes devant les lois en vigueur.

Les chiffres qui suivent sont tirés de l'ouvrage *Propagandes silencieuses* d'Ignacio Ramonet, elles sont connotées certes d'un point de vue bien marqué, mais relèvent tout de même d'une lecture plausible de notre contexte. Lors que nous adoptons un point de vue global sur la situation, nous constatons que les États-Unis produisent

⁶ Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique*, Éditions du Seuil, 1982, p. 311.

⁷ Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982. Récupéré le 27 mai 2014 de http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf

5 % des films dans le monde, mais ils amassent 50 % des recettes⁸. Dans l'autre 50 % du marché que se partage le reste du monde, un grand nombre de productions étrangères s'en tiennent à reproduire le modèle américain avec les mêmes rêves et les mêmes thèmes. Pour contrer cette hégémonie culturelle américaine, un grand nombre de membres de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) on fait pression afin de pouvoir amener des politiques culturelles « interventionnistes » (quotas et subventions) pour favoriser la diversité culturelle. Et ce, « sans risquer de voir ces dernières remises en cause par l'Organisation mondiale du commerce (OMC) au motif qu'elles sont discriminatoires »⁹, parce que ces États n'arrivent tout simplement pas à faire concurrence au flux trop important des productions de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler « L'exception culturelle américaine ». Ces états affirment qu'ils n'ont d'autre choix que de soutenir la production et la diffusion de leurs œuvres nationales puisque le libre cours du marché néolibéral globalisé sature leurs commerces intérieurs de productions américaines. Ainsi, ils revendiquent que, la culture, ses biens et services bénéficient d'un statut à part par rapport aux autres secteurs de production puisqu'elle est porteuse d'identité de valeurs et de sens. Il est donc légitime, pour les États souverains, de vouloir soutenir leurs cultures par des politiques qu'ils estiment appropriées pour sa protection et sa promotion. C'est donc suite à la conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles de l'UNESCO à Stockholm en 1998, où la France et le Canada ont joué un rôle important, que s'est mis au point une Convention

⁸ Ramonet, Ignacio. *Propagandes silencieuses: masses, télévision, cinéma*. Editions Galilée, 2000, p. 10.

⁹ Piot-Morin, Dominique, « *Diversité culturelle* » *Historique et négociation à l'Unesco*, Ministère de la culture et de la communication Délégation au développement et aux affaires internationales Département des affaires européennes et internationales. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.culture.gouv.fr/culture/div-culturelle/1-piot.html>

internationale sur la diversité culturelle. Ces deux pays ont également fait un important travail de persuasion vis-à-vis des autres États membres de l'UNESCO.

Après la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* (octobre 2001), la 32^e session de la conférence générale de l'UNESCO en octobre 2003 a invité son directeur général à soumettre à la 33^e session en octobre 2005 un « avant-projet de texte de convention sur la protection de la diversité des contenus culturels et des expressions artistiques ». Ce texte a été adopté le 20 octobre 2005 à l'unanimité par les États membres présents moins deux voix contre et quatre abstentions.

Les États-Unis et Israël sont les deux seuls pays qui ont voté contre la convention parce qu'ils considèrent qu'elle va à l'encontre du libre marché qui, selon eux, doit avoir lieu dans tous les secteurs. Cependant, l'accord de 2005 de l'UNESCO visant à lutter contre le phénomène de l'uniformisation culturelle, attribuable entre autres à la prédominance de la culture des États-Unis, demeure une avancée historique dans le cadre juridique international puisqu'une masse critique de pays l'a ratifié.

3.3 La crise économique de 2008

Le système capitaliste mondial a été confronté successivement une crise des ressources énergétiques qui a cours depuis 2000, et à une crise des marchés survenue en 2008, la pire depuis la grande dépression de 1929. Il s'agit indéniablement d'un temps fort dans l'histoire non seulement des États-Unis, mais du monde puis que la crise s'est rapidement globalisée. En effet, l'ampleur du krach économique de 2008 et sa durée en font une crise historique.

Le plan de sauvegarde des États-Unis a accordé des aides financières massives pour redresser les conditions financières des *BigThree* (General Motors, Ford et Chrysler), ainsi qu'aux grandes banques (Bank of America, Citi Bank, etc.) qui étaient toutes au bord de la faillite.

La crise économique de 2008 a fortement ébranlé la confiance des Américains dans le système capitaliste et dans la démocratie. Thomas Jefferson, troisième président américain, dénonçait, dès son premier mandat, les dangers que représentent les institutions bancaires pour le peuple américain.

« I believe that banking institutions are more dangerous to our liberties than standing armies. If the American people ever allow private banks to control the issue of their currency, first by inflation, then by deflation, the banks and corporations that will grow up around the banks will deprive the people of all property until their children wake-up homeless on the continent their fathers conquered.¹⁰ »

Cette perte de croyance dans la main invisible du système capitaliste et le malaise qu'elle occasionne dans la société n'est pas un phénomène nouveau. Jimmy Carter en 1979 adressait à la nation états-unienne une mise en garde par rapport au *national malaise* :

« In a nation that was proud of hard work, strong families, close-knit communities, and our faith in God, too many of us now tend to worship self-indulgence and consumption. Human identity is no longer defined by what one

¹⁰ Thomas Jefferson, *Letter to the Secretary of the Treasury Albert Gallatin*, 1802, Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon: « Je crois que les institutions bancaires sont plus dangereuses pour nos libertés que les armées permanentes. Si le peuple américain permet aux banques privées de contrôler l'émission de leur monnaie, d'abord par l'inflation, puis par la déflation, les banques et les sociétés qui grandiront priveront les gens de tous les biens jusqu'à ce que leurs enfants se réveillent sans-abri sur le continent de leurs pères conquérants. »

*does, but by what one owns. But we've discovered that owning things and consuming things does not satisfy our longing for meaning. We've learned that piling up material goods cannot fill the emptiness of lives, which have no confidence or purpose. This is not a message of happiness or reassurance, but it is the truth and it is a warning.*¹¹

Ce malaise national formulé par Jimmy Carter décrit, selon nous, un phénomène visible et énonçable qui s'actualise dans le vécu social et les activités communicationnelles. La critique de la consommation exprimée par Jimmy Carter prend une importance nouvelle dans le contexte de la crise financière et écologique de 2008 puisqu'elle présente sous un nouveau jour les rapports de force entre le pouvoir économique et le contrepouvoir médiatique.

3.4 La valeur de l'actuel et du quotidien

L'actualité ne signifie rien par elle-même, mais elle consiste en une répétition d'événements similaires. Gilles Deleuze, dans son livre *Différence et répétition*, soutient que c'est « [...] toujours par rapport à une identité conçue, à une analogie jugée, à une opposition imaginée, à une similitude perçue que la différence devient objet de représentation.¹² » C'est la formation d'une originalité, d'une différence qui

¹¹ Carter, Jimmy, *A National Malaise*. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.britannica.com/presidents/article-9116859>. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Dans une nation qui était fière de travailler dur, peuplée de familles fortes, de communautés unies, et qui croyait en Dieu, un trop grand nombre d'entre nous maintenant ont tendance à adorer l'auto-indulgence et la consommation. L'identité humaine ne se définit plus par ce que l'on fait, mais par ce qu'on possède. Mais nous avons découvert que la possession et la consommation des choses ne satisfont pas notre quête de sens. Nous avons appris que l'accumulation des biens matériels ne peut pas combler le vide de nos vies, sans espoir et sans but. Ce n'est pas un message de bonheur ou de réconfort, mais c'est la vérité et c'est un avertissement. »

¹² Gilles, Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968, p 339.

donne sa valeur à l'actualité. Pour reprendre les mots de Gregory Beatson, l'information consiste en des différences qui font une différence.

Toute anomalie, toute différence singulière, devient dans cette perspective une déviation par rapport à un modèle, autrement dit une anomalie lorsqu'elle excède le cadre institué par le jugement normatif. L'anomalie singulière n'est plus abordée pour elle-même, mais pour être comprise par une pensée qui cherche à se la représenter, passe par le filtre de la ressemblance et de l'équivalence.¹³

Au creux des apparences de la vie quotidienne, les films de notre corpus explorent les rapports de pouvoir induit par la consommation des biens et des services sur les relations interpersonnelles. Ainsi, *The Girlfriend Experience* et *Somewhere* démontrent comment le rapport essentiel à la forme, c'est-à-dire le processus d'esthétisation des activités communicationnelles et relationnelles, est constitutif d'un mode d'être et de production hédoniste. Cette érotisation mercenaire du champ social par le truchement de contact de séduction ouvre la porte à des phénomènes d'attraction et favorise les investissements libidineux. Le marché du désir décloisonné, dernier stratagème de l'économie capitaliste devant la crise financière et la crise des ressources énergétiques. La banalité avec laquelle Johnny Marco use des plaisirs pour construire l'image légendaire de lui-même qui lui confère son pouvoir ainsi que l'aisance avec laquelle Chelsea produit de l'affect et de l'éros de façon performative pour devenir un objet de désir glorifiant le pouvoir représente le double mouvement par lequel se crée la demande et se diversifie l'offre sur le marché du désir. Le phénomène social représenté par les personnages de Johnny Marco et de Chelsea indique comment la force de production hédoniste se présente dans

¹³ Streicher, Frédéric, *Différence et Répétition chez Deleuze*, Sciences humaines, 2005, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://1libertaire.free.fr/DifferenceRepetition.html>

l'économie capitaliste comme un mode d'émancipation dans lequel la jouissance devient une arme servant à combattre l'aliénation.

The Girlfriend Experience illustre les rapports de forces s'établissant entre le pouvoir économique et une forme nouvelle d'individualisme libertaire par le personnage de Chelsea. Opérant selon un cognitivisme psychologique séparant raison et émotion, Chelsea déploie sa puissance en marge du système dans processus de devenir objet complètement amoral. Johnny Marco, dans *Somewhere*, signe l'éthos blasé d'une élite jouisseuse et autodestructive. Johnny Marco représente de façon poétique et risible la prétendue misère des individus libérés de l'aliénation du travail, mais assujettis à l'usage des plaisirs. En somme, les scintillements de lumières qui animent Chelsea et Johnny Marco montrent de quelle manière le lyrisme libertaire d'un capitalisme hors la loi prend forme dans la banalité des disputes de ménage, des débauches de racaille, des excès de vin et de sexe, des querelles publiques et des passions secrètes. Les personnages Chelsea et Johnny Marco, escorte de luxe et acteur vedette, ont des modes de vie construits sur l'usage performatif de leurs images de marque. Chez Johnny Marco, les détails des journées sans gloire, les petits secrets et les rumeurs scabreuses sont traversés par les mécanismes de représentation et d'esthétisation du spectacle médiatique par lequel il se voit conféré son aura de vedette. Le potentiel spectaculaire du quotidien débauché de Johnny Marco est récupéré dans les médias et devient un instrument du pouvoir servant à présenter le luxe et la décadence comme une forme de résistance chic à l'aliénation. L'infâme a pour tâche d'aller chercher : « ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer, finalement le plus interdit et le plus scandaleux. Une sorte d'injonction à débusquer la part la plus nocturne et la plus quotidienne de

l'existence ¹⁴ ». L'homme infâme, c'est Johnny Marco, c'est-à-dire, l'homme ordinaire, l'homme quelconque, brusquement tirée à la lumière par une instance du pouvoir qui le fait voir et parler. L'attraction qu'exerce le style de vie tragique de Johnny Marco crée la convoitise en même qu'il porte à la condamnation morale. Ainsi, ceux, plus puritains, qui condamnent le comportement amoral de la vedette débauchée se voient confortés dans l'idée selon laquelle l'argent corrompt. Cette croyance en des valeurs morales supérieures permet d'endurer les misérables pitances d'une vie sans gloire. Donc, la puissance de son aura de vedette provoque autant d'attraction que de répulsion et ces deux effets opposés collaborent parallèlement au développement du marché du désir. Les médias sont un pouvoir disciplinaire qui s'exerce non par la loi, mais par la norme, ou par leurs forces normatives. Tout pouvoir sur le peuple implique potentiellement une résistance puisqu'il s'exerce sur des volontés libres de coopérer ou de résister. Cependant, les groupes de résistances sont perpétuellement récupérés et institutionnalisés par le pouvoir, comme le cinéma indépendant par Hollywood.

3.5 Le Bloom et la Jeune-Fille

Les personnages de Johnny Marco et Chelsea sont des exemples de ce que Gilles Deleuze décrit comme *l'état permanent d'une banalité quotidienne*. Afin d'observer ces deux protagonistes selon une perspective critique, nous aurons recours aux concepts élaborés par Tiqqun afin de relier les traits caractéristiques de Johnny Marco et de Chelsea aux problématiques de la représentation performative du corps. L'analyse critique de Johnny Marco et de Chelsea permettra de dégager les formes de

¹⁴ Foucault, Michel. *Dits et écrits: 1970-1975 Vol. 2*, Gallimard, 2014, p 252.

nihilisme et d'aliénation qui se manifestent encore à notre époque. Selon la terminologie tiqqunienne, Johnny Marco constitue un exemple paradigmatique du *Bloom* et Chelsea de la *Jeune-Fille* dans la mesure où ils sont des « êtres purement vestimentaires¹⁵ » constamment en représentation, conscient de leurs images et, en même temps, étranger à ce qu'ils projettent. Nous décrirons de quelle manière ces phénomènes sont représentés dans l'esthétique du cinéma contemporain.

Tiqqun est un terme triadique. Il désigne la revue française fondée en 1999 par un groupe d'auteurs affilié au mouvement situationniste dont fait partie le médiatisé Julien Coupat¹⁶. Entre 1999 et 2001, Tiqqun édita plusieurs articles dont : *Théorie du Bloom* et *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*. Tiqqun est aussi le pseudonyme sous lequel a été publié le collectif d'auteurs responsables de la rédaction des revues et des livres¹⁷. Finalement, Tiqqun est un concept philosophique issu du judaïsme, il a trait à la justice sociale et se définit comme un mélange de réparation, restitution et de rédemption. Nous considérons que les concepts de *Bloom* et de *Jeune-Fille* créés par Tiqqun se relient à notre problématique puisqu'ils permettent, d'expliquer de quelle façon Johnny Marco et Chelsea sont des exemples de phénomènes sociétaux historiquement situés.

Le projet poursuivi par Tiqqun est d'analyser les points de jonction entre les processus de pouvoir gouvernementaux et les processus de subjectivation. Selon Agamben, pour Tiqqun : « le pouvoir coïncide entièrement avec la société, il n'a plus de centre, il n'est qu'une immense accumulation de dispositifs dans lesquels vient se

¹⁵ Tiqqun (Périodique), *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000, p. 39.

¹⁶ Ce dernier est entre autre connu pour son arrestation controversée dans « l'affaire de Tarmac », une histoire de sabotage de ligne de trains à grande vitesse hautement médiatisée en France.

¹⁷ L'écriture anonyme de leurs textes démontre un effort de désobjectivisation, ainsi qu'une négation du concept d'auteur qui empêche l'attribution de responsabilité pénale à un sujet.

prendre le sujet ou plutôt les processus de subjectivation¹⁸». Ainsi, le partage de connaissances nouvelles dégagées par leurs analyses vise à « construire une force collective¹⁹ » pour permettre aux individus de fuir la condition de *Bloom* ou de *Jeune-Fille*. Tiquun lutte pour « [...] une disposition éthique [...] à se laisser affecter, au contact des êtres, par ce qui nous est commun.²⁰ »

Le *Bloom* est donc né en occident vers 1914 avec « la civilisation marchande ». Au moment où l'économie capitaliste transformait les liens sociaux, le *Bloom* s'incorporait aux rapports humains et leur a conféré une valeur de marchandise. « En fait, tout comme l'individu résultait de la décomposition de la communauté, le Bloom résulte de la décomposition de l'individu, ou pour être plus net, de la fiction de l'individu.²¹ »

L'époque qui s'ouvre en 1914, où l'illusion des « temps modernes » achève de se décomposer tandis que la métaphysique, elle, achève de se réaliser, voit l'ontologique affleurer dans l'histoire à l'état pur et à tous les niveaux. De tels soulèvements tectoniques de la vérité se produisent dans ces rares moments où vient à s'effriter le mensonge des civilisations. [...] Ce n'est pas que les hommes auraient, négativement, « perdu leurs repères », c'est qu'ils sont positivement devenus des *Blooms*.²²

Tiquun explique le concept du *Bloom* de la façon suivante :

¹⁸ Le philosophe Giorgio Agamben présente Contributions à la guerre en cours de Tiquun, Dalymotion. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.dailymotion.com/video/x929gp_agamben-sur-tiquun_news

¹⁹ Tiquun (Périodique), *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000, p. 141.

²⁰ *Ibid.*, p. 141.

²¹ *Ibid.*, p. 50.

²² *Ibid.*, p. 19-20.

La compréhension de la figure du Bloom ne requiert pas simplement le renoncement, ce qui est peu de chose, à l'idée classique du sujet, elle requiert aussi l'abandon du concept moderne d'objectivité. Le terme « Bloom » ne vient pas combler de manière exotique le défaut, dans le lexique courant, d'un mot pour désigner un type humain récemment apparu à la surface de la planète et dont il conviendrait plutôt de se garder. « Bloom » désigne une *Stimmung*, une tonalité fondamentale de l'être. La *Stimmung* [...] est plutôt ce sur fond de quoi le sujet et l'objet, le moi et le monde, à l'âge classique, ont pu exister comme tels, c'est-à-dire comme nettement distincts.²³

Selon la théorie de Deleuze et Guattari, la séparation du sujet de son objet, ce « geste négatif » qui le soustrait de sa substance, le place dans une position de soumission par rapport à la logique du capital. Ce type de sujet, hors de lui-même et hors du monde, constitue un exemple paradigmatique du sujet aliéné. Il est saisi par des dispositifs de subjectivations coercitifs qui le figent dans des structures fonctionnalistes au service du pouvoir hégémonique. Selon cette logique, « Le capitalisme apparaît comme une entreprise mondiale de subjectivation.²⁴ » Ce qu'on nomme réification, c'est-à-dire l'homme en tant que marchandise, est un état de choses, un mode d'être des plus naturels dans le monde capitaliste tel qu'on le connaît. Le sujet vidé de toute substance est constamment réactualisé par les dispositifs de subjectivation dont le nouvel esprit du capitaliste valorise la multiplication.

La *Stimmung* représente notre époque qui est constituée uniquement par le *Bloom* ou sa fuite. Pour mieux comprendre, nous exposerons sommairement quelques traits caractéristiques du *Bloom* qui seront dépliés davantage lors de l'analyse du personnage de Johnny Marco. D'abord, la tonalité affective fondamentale du bloom est l'ennui, chez les désœuvrés comme chez les agités. « On pourrait dire aussi bien,

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, 2. Minuit, 2013, p. 571.

suivant une autre division, qu'il n'y a plus de ce temps que des désœuvrés et des agités, les agités n'étant en fin de compte que des désœuvrés qui tentent de *tromper* leur désœuvrement essentiel²⁵ ». Ensuite, l'isolement et l'absence de sens commun mettent soudainement le *Bloom* dans un état d'ignorance et d'impuissance. « Nous voici donc, orphelins de toute grandeur, livrés à un monde de glace dont nul feu ne signale l'horizon. Nos questions doivent demeurer sans réponse, assurent les anciens, puis ils avouent tout de même : "*Jamais nuit ne fut plus noire pour l'intelligence.*"²⁶ » De plus, le *Bloom* se caractérise par une socialisation sans réserve de son environnement privée ainsi que d'un rapport à soi biaisé :

Le *Bloom* est donc cet homme que rien ne peut plus défendre de la trivialité du monde. Un esprit raisonnable concluait un jour : « *En fait, le Bloom, c'est l'homme aliéné.* » Mais non : le *Bloom*, c'est l'homme qui s'est à ce point confondu avec son aliénation qu'il serait absurde de vouloir les séparer.²⁷

Le *Bloom* représente un être sans personnalité dont les désirs « eux-mêmes ne se portent que sur des absences, des abstractions, dont la moindre n'est pas le cul de la Jeune-Fille²⁸ ». Il est également impossible dans la condition du *Bloom* de pouvoir s'identifier à sa fonction sociale. Ainsi, le *Bloom* cherche à s'identifier à des pseudorôles, c'est-à-dire des formes de vies qui ont pour fonction de masquer son vide existentiel.

Le *Bloom* apparaît donc aussi comme le produit de la décomposition quantitative et qualitative de la société salariale. Il est l'humanité qui correspond aux modalités de production d'une société devenue *définitivement* *asociale*, et à laquelle nul d'entre ses membres ne se sent plus lié en aucune

²⁵ Tiquun (Périodique), *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

façon. Le sort qui lui est fait de devoir s'adapter sans trêve à un environnement en constant bouleversement est aussi l'apprentissage de son exil en ce monde, auquel il doit pourtant *faire mine* de participer, faute pour quiconque de pouvoir y participer véritablement.²⁹

Johnny Marco est *Bloom* dans ce qu'il évoque le désœuvrement de l'individu moderne. Il est inauthentique, étranger à lui-même.

Chose parmi les choses, le Bloom se tient hors de tout dans un abandon identique à celui de son univers. Il est seul en toute compagnie, et nu en toutes circonstances. C'est là qu'il repose, dans l'ignorance exténuée de soi, de ses désirs et du monde, où la vie égrène jour après jour le chapelet de son absence.³⁰

La *Bloom* souffre d'une crise existentielle, il n'arrive plus à jouir du plaisir de la consommation, ce qui le renvoie à sa profonde solitude. La valeur de l'argent et des biens de consommation de luxe déprécie et la jouissance des plaisirs qu'ils procurent ne réussissent plus à palier à l'aliénation du sujet. Selon Tiqqun, la *Jeune-Fille* est la solution de la société marchande qui permet de rentabiliser la crise existentielle du *Bloom*. Ainsi, la *Jeune-Fille* investit l'imaginaire et le désir du *Bloom*. Le personnage de Chelsea peut être décrit avantageusement par le concept de *Jeune-Fille*. Selon Tiqqun : « [l]a *Jeune-Fille* apparaît comme le point culminant de cette anthropomorphose du Capital »³¹. La forme de vie de Chelsea, une prostituée qui simule une intimité affective avec ses clients, instrumentalise son corps ainsi que ses affects en un produit de luxe. Afin de maximiser les retombées économiques de sa production affective et de ses investissements libidineux, Chelsea rationalise, dans

²⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

³⁰ *Ibid.*, p. 30

³¹ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 12.

une sorte de journal de bord, les performances de son processus de séduction. La personnalité propre de Chelsea est aplatie, neutralisée, afin de créer un vide que ses clients remplissent en projetant leurs fantasmes personnels. « La Jeune-Fille sera donc cet être qui n'aura plus d'intimité à soi qu'en tant que valeur, et dont toute l'activité, en chacun de ses détails, sera finalisée à son autovalorisation.³² » Ainsi, Chelsea procède à un détachement performatif qui lui permet de transformer son corps et sa production affective en un produit de consommation. « L'intimité de la *Jeune-Fille*, se trouvant mise en équivalence avec toute intimité, est ainsi devenue quelque chose d'anonyme, d'extérieur et d'objectal.³³ » Les processus de subjectivations qui la forment et la transforment selon les désirs de ses clients lui permettent de valoriser son image de marque et maximiser son profit. Ainsi, « Pour la Jeune-Fille, la séduction ne prend jamais fin, c'est-à-dire que la Jeune-Fille prend fin avec la séduction.³⁴

Les concepts du *Bloom* et la *Jeune-Fille* nous permettent de relier les personnages de Jonny Marco et de Chelsea contexte sociohistorique de la crise économique de 2008 ainsi que la crise des ressources naturelles. En effet, Tiqqun démontre que :

[I]a Jeune-Fille apparaît comme le produit et le débouché principal de la formidable crise d'excédent de la modernité capitaliste. Elle est la preuve et le support de la poursuite illimitée du processus de valorisation quand le processus d'accumulation lui-même s'avère limité (par l'exiguïté de la planète, la catastrophe écologique ou l'implosion du social).

Selon la proposition de Tiqqun que nous validons à l'aide de nos intercesseurs : Johnny Marco et Chelsea, la marchandisation de la *Jeune-Fille* constitue une sorte de

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

plan de redressement économique qui permettrait relancer le système capitaliste. La *Jeune-Fille* serait donc un mécanisme de contrôle du pouvoir économique qui servirait à maintenir le développement de la société marchande malgré la crise des ressources qui menace l'environnement. Le corps des *Jeunes-Filles* est la monnaie vivante qui matérialise le véritable moteur de l'économie spéculative.

L'argent a cessé d'être le terme ultime de l'économie. Son triomphe l'a déprécié. Roi nu qu'a déserté tout contenu métaphysique, il a aussi perdu toute valeur. Nul ne lui témoigne plus de respect, dans le troupeau biopolitique. La monnaie vivante est ce qui vient prendre la place de l'argent comme équivalent général, ce en vue de quoi il vaut. Elle est sa valeur et sa concrétude. Le pouvoir d'achat de la monnaie vivante, et a fortiori de la *Jeune-Fille*, n'a pas de limite; il s'étend à la totalité de l'existant, car en elle la richesse jouit de soi doublement : comme signe et comme fait. Le haut niveau d'« individualisation » des hommes et de leurs productions, qui avait rendu l'argent inapte à servir de médiateur dans les rapports purement personnels, se retourne en condition de la diffusion de la monnaie vivante.³⁵

Ainsi, la *Jeune-Fille*, en dépassant l'argent comme monnaie d'échange, restitue du même coup la valeur à l'argent dévalorisé par l'échec du matériel. La *Jeune-Fille* redonne à l'argent sa valeur symbolique.

Tout comme la « valeur d'usage » est sans rapport avec sa valeur d'échange, l'émotion que procure la monnaie vivante n'est pas susceptible de comptabilité, elle n'est commensurable avec aucune chose. Mais aussi peu que la valeur d'usage existe indépendamment de la valeur d'échange, aussi peu l'émotion que procure la monnaie vivante n'existe en dehors du système où celle-ci s'échange. On ne jouit pas plus de la *Jeune-Fille* que de l'or, mais seulement de leur inutilité et de leur rareté. L'indifférence et l'insensibilité du Bloom étaient un préalable nécessaire à la formation concrète de l'illusion d'une telle émotion, et de son objectivité.³⁶

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

³⁶ *Ibid.*, p. 93-94.

Telle l'usine à rêves d'Hollywood, la *Jeune-Fille* domine pouvoir révolutionnaire du désir, elle colonise la puissance de l'imaginaire en propageant sa force d'attraction dans les représentations et dans les discours publics. « Dans le monde de la marchandise autoritaire, les vivants reconnaissent dans leurs désirs aliénés une démonstration de puissance faite en eux par l'ennemi.³⁷ » Selon Tiquun il y aurait donc une sorte d'hégémonie culturelle de la *Jeune-Fille* qui aurait permis à l'économie capitaliste de s'étendre à la totalité de la vie sociale. « La Jeune-Fille véhicule la conformité à toutes les normes fugitives du Spectacle, et l'exemple d'une telle conformité.³⁸ »

³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 116.

CHAPITRE IV

THE GIRLFRIEND EXPERIENCE ET LE CORPS DE LA JEUNE-FILLE

4.1 Brève présentation de Steven Soderbergh

Steven Soderbergh est né à Atlanta en Géorgie en 1963 et a grandi à Baton-rouge en Louisiane. Il est le deuxième d'une famille de six enfants. Son père, Peter Soderbergh, est professeur et doyen du département d'éducation à l'université d'état de Louisiane. À quinze ans, encore au secondaire, Steven Soderbergh s'inscrit dans une classe d'animation à l'Université et réalise des courts métrages avec de l'équipement de seconde main. Après avoir reçu son diplôme secondaire, il se rend à Hollywood et y travaille comme rédacteur à la pige. Soderbergh ne restera pas bien longtemps à Hollywood, il revient à la maison familiale en Louisiane pour travailler à l'écriture de scénario.

En 1989, à l'âge de 26 ans, Steven Soderbergh est devenu le plus jeune lauréat de la Palme d'Or du Festival de Cannes pour son premier long métrage *Sexe, lies and videotape*. Le film connut un succès international et a établi le jeune Steven Soderbergh parmi les figures emblématiques du cinéma mondial.

Steven Soderbergh est un réalisateur particulièrement intéressant dans le contexte de notre analyse puisqu'il occupe une position éclectique sur l'échiquier du cinéma américain, non seulement par les thématiques de ses films qui développent une position critique sur l'industrie cinématographique ainsi que sur la société américaine, mais aussi parce qu'il travaille autant sur des mégaproductions financées par des *majors* hollywoodiens que sur des films indépendants à budget modeste. Il représente

précisément l'archétype du cinéma indie-woodien, emblématique des Sundance Kids tel que défini par James Mottramet, dont nous avons exposé les caractéristiques prépondérantes dans notre cadre théorique. Voici quelques exemples démontrant le contraste budgétaire observable dans le corpus cinématographique de Steven Soderbergh, la trilogie *Ocean's Eleven* (budget 85 millions¹), *Twelve* (budget 110 millions²) et *Thirteen* (budget 85 millions³), produite par la Warner Bros. Pictures, ainsi que des films indépendants comme *Sex Lies, And Videotape*⁴ (budget 1.2 million⁵), *Bubble* (budget 1.6 million⁶), et *The Girlfriend Experience* (budget 1.7 million⁷). En plus de sa capacité d'adaptation aux différents cadres budgétaires, Soderbergh se distingue pour sa capacité prodigieuse à assumer maintes responsabilités dans le processus de production d'une oeuvre cinématographique. Il scénarise seul et, en collaboration, réalise des adaptations ainsi que, des scénarios originaux, il lui arrive également d'agir à titre de producteur, directeur de la photographie et monteur. Un nombre important de films de Soderbergh approfondissent la thématique du mensonge, sa mécanique et ses conséquences. Les protagonistes de *Sexe, lies and videotape*, sont des menteurs, ceux de la trilogie *Oceans* sont des escrocs. Ainsi se construit un plan de cohérence sur lequel les

¹ Budget du film *Ocean's Eleven* vérifié sur IMDB. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0240772/business?ref_=tt_dt_bus

² Budget du film *Ocean's twelve* vérifié sur IMDB. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0349903/business?ref_=tt_dt_bus

³ Budget du film *Ocean's thirteen* vérifié sur IMDB. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0496806/business?ref_=tt_dt_bus

⁴ En 1989, Steven Soderbergh est le plus jeune réalisateur à recevoir la Palme d'or pour *Sex Lies, And Videotape*.

⁵ Budget du film *Sex Lies, And Videotape* vérifié sur IMDB. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0098724/business?ref_=tt_dt_bus

⁶ Budget du film *Bubble* vérifié sur IMDB. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.imdb.com/title/tt0454792/business?ref_=tt_dt_bus

⁷ Budget du film *The Girlfriend Experience* vérifié sur IMDB. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.imdb.com/title/tt1103982/business?ref_=tt_dt_bus

diverses oeuvres de la filmographie de Soderbergh entrent en dialogue et révèlent la sensibilité de l'auteur. Les films de Soderbergh mettent en scène de façon récurrente des personnages aliénés, soit parce qu'ils sont victimes d'injustices, soit parce qu'ils ont échoué à leurs ambitions ou parce qu'ils n'ont pas la volonté de se risquer dans un monde où la valeur d'un individu est déterminée par sa richesse et son pouvoir. Alors, pour ces personnages aliénés, la criminalité s'impose en définitive en tant que réaction tout à fait congruente à l'égard d'un quotidien insoutenable. Dans sa filmographie, Soderbergh a su représenter, à travers les personnages qui y sont construits, une multitude de processus de subjectivations laissant apparaître la formation des devenirs hors la loi dans la société capitaliste contemporaine. Il rend visible les facteurs psychologiques, sociaux et économiques qui permettent de comprendre les mécanismes de production du mensonge, du vol, du meurtre, du trafic de stupéfiant et de la prostitution mécanisme en tant que moyen de défense contre l'aliénation. En effet, il présente, par les moyens du cinéma, les conditions dans lesquelles se créent les devenirs criminels en émettant un commentaire critique. Sans amoindrir les conséquences sociales négatives associées à la criminalité, Soderbergh laisse paraître dans ses films comment les éthiques immorales des protagonistes aliénés constituent autant de formes de résistance par rapport à un système où les gens honnêtes parviennent rarement à s'élever au-dessus de leurs conditions frustrantes de contribuables disciplinées.

Major characters in thirteen of his movies— Kafka, King of the Hill, The Underneath, Out of Sight, The Limey, Traffic, Ocean's Eleven, Ocean's Twelve, Ocean's Thirteen, Bubble, The Good German, The Girlfriend Experience, and The Informant! —act out against this alienation through crime.⁸

⁸ Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 55. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Les personnages principaux, dans treize films de Soderbergh dont :

Dans son livre sur le cinéma de Soderbergh, l'auteur Aaron Baker nous fait connaître la théorie de Nicole Rafter faisant ressortir les traits distinctifs des protagonistes typiques qui se retrouvent dans les films de genre criminels. Selon l'analyse de Nicole Rafter, il y aurait deux motivations principales qui incitent les personnages à passer du côté sombre de la force et commettre des méfaits.

These films about alienated outsiders present two related motivations that Nicole Rafter describes as common in movies about crime: "[E]nvironmental causes, illustrating how criminalistic subcultures or other situational factors can drive people to crime," and/or "aspirations for a better life (more money, more excitement, more opportunity to rise through the class structure) ... crime over dull conformity" (63–64).⁹

Les causes environnementales et les facteurs sociaux y sont donc dépeints comme étant les principales causes mobilisatrices. Ensuite, entrent en ligne de cause, les aspirations des personnages à une vie meilleure. Dans les deux situations, les personnages commettent des délits pour gagner plus d'argent ou pour monter dans la structure de classe.

The Girlfriend Experience analyse la transformation des mœurs à travers l'observation méticuleuse des gestes du quotidien. Cet examen attentif des différentes incarnations de Chelsea démontre l'aisance avec laquelle elle actualise

Kafka, King of the Hill, le dessous, Out of Sight, The Limey, Traffic, Ocean Eleven, Ocean Twelve, Thirteen, Bubble Ocean, The Good German, The Girlfriend Experience et The Informant! résistent à l'aliénation par le crime. »

⁹ Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 56. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Ces films sur des outsiders aliénés présentent deux motivations connexes que Nicole Rafter décrit comme étant communes dans les films criminelles : « les causes environnementales en lien avec certains facteurs conjoncturels illustrent la façon dont les sous-cultures se criminalisent motivés par des aspirations à une vie meilleure (plus d'argent, plus d'excitation, la possibilité de monter de classe sociale) ... crime pour échapper à la conformité. »

systématiquement son personnage social afin qu'il incarne les désirs et les fantasmes de ses clients. Chelsea passe ainsi d'une relation d'affaires à l'autre en adaptant son image et sa personnalité afin de maximiser le rendement de sa petite entreprise. Elle est constamment prise par ce processus de subjectivation qui redéfinit, selon les situations, les paramètres de son éthique amoral. Chelsea vend ses services de « GFE » pour être indépendante. Elle ne compte que sur ses ressources personnelles pour pourvoir à la stabilité de son style de vie luxueux par lequel elle se définit. L'esprit analytique et calculateur de Chelsea, son absence d'empathie, sa tendance à rationaliser ses émotions, l'attention excessive qu'elle accorde à son image, son obsession à la performance et son éthique situationniste tracent le portrait psychologique d'une femme dont l'idiosyncrasie repousse la notion d'individualisme à son paroxysme. Chelsea a sublimé son caractère narcissique et antisocial dans sa fonction sociale, c'est-à-dire dans la prostitution et la simulation affective. Son caractère apathique et son insensibilité aux émotions humaines font de Chelsea une adversaire redoutablement performante dans le cadre hors-norme qu'elle s'est construit. Le personnage de Chelsea nous paraît être un exemple paradigmatique du concept de *Jeune-Fille* tel que Tiqqun le décrit, à savoir : « le point maximal de la socialisation aliénée, où le plus socialisé est aussi le plus asocial¹⁰ ». Chelsea a sophistiqué l'art du mensonge, du semblant et de la fiction jusqu'à en faire une forme de vie. D'un point de vue psychologique, nous pourrions dire que les multiples masques sociaux créés par Chelsea afin qu'elle puisse performer ses investissements libidineux ont fini par usurper sa personnalité réelle. D'abord représenté comme une stratégie de mise en marché de son service de « GFE » et comme un mécanisme de protection lui permettant de segmentariser sa forme de vie et sa personnalité réelle, le

¹⁰ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 16.

processus d'identification du moi de Chelsea à sa « persona » fragmentée a transformé sa ligne de fuite en ligne de destruction pour elle-même et pour les autres. Son aliénation crée de la frustration qui exacerbe son comportement impulsif, lui permettant de prendre des risques sans se soucier de sa sécurité. Ainsi, il n'y a pas de perte dans l'entreprise de Chelsea, tout est utile rien n'est perdu. Elle recycle sa frustration, investit de nouveaux marchés, gère les risques et prend des notes pour la prochaine fois.

Kafka, King of the Hill, Out of Sight, Bubble, The Good German, The Girlfriend Experience, and The Informant! ask us to understand the criminality of their protagonists as reactions to bad circumstances linked to larger social on sociological grounds than through their resemblance to what Robert Ray calls the "outlaw hero" common to Hollywood movies. The outlaw hero acts unilaterally and often with violence—although Soderbergh qualifies such aggression—to bring about a personal sense of justice, and Ray points out that the various incarnations of the outlaw hero as "adventurer, explorer, gunfighter, wanderer, and loner" place the Hollywood films that employ it within "the American imagination valuing self-determination".¹¹

Le cinéma indépendant américain s'est érigé en réaction par rapport au cinéma hollywoodien. Ainsi, la dynamique oppositionnelle qui anime les deux pôles idéologiques de la filière cinématographique américaine démontre la complexité de la relation d'interdépendance reliant le cinéma indépendant à Hollywood. Geoff King

¹¹ Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 56. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Kafka, King of the Hill, Out of Sight, Bubble, The Good German, The Girlfriend Experience, et The Informant! expliquent l'usage de la criminalité de leurs protagonistes comme étant des réactions liés à un contexte social défavorable, ce qui ressemble à ce que Robert Ray appelle le « bandit héros » commun aux films hollywoodiens. Le héros hors la loi agit de façon unilatérale et souvent violente, bien que Soderbergh qualifie cette agression de porteuse d'un sentiment personnel de justice. Ray explique que Hollywood emploient dans ses film diverses incarnations du héros hors la loi comme "l'aventurier, l'explorateur, le bandit, le vagabond et le solitaire" afin de valoriser la qualité d'autodétermination dans l'imaginaire américain. »

décrit quelles sont les caractéristiques principales du cinéma indépendant de la façon suivante : « lower budgets and less marketing-driven filmmaking, [...] challenging perspectives on social issues, [...] the smoothly flowing conventions associated with mainstream Hollywood style¹² ». Conséquemment, nous sommes à même de constater que les films de Steven Soderbergh respectent dans la plupart des cas tous les critères définissant le cinéma indépendant selon Geoff King.

Small budgets and aesthetic choices winning out over market considerations certainly describe his first six films, as well as more recent movies like *Full Frontal*, *Bubble*, and *The Girlfriend Experience*. As his budgets have grown, Soderbergh has retained a large measure of creative control, as demonstrated by the use of stars in roles that subordinate their images to characters and by how, even in high-profile films like *Erin Brockovich*, *Traffic*, and two of the three *Ocean's* films, he hasn't shied away from stories that critique greed and link crime to inequality. His control has also been demonstrated by fairly expensive recent movies like *Solaris*, *The Good German*, and *Che*, which had limited commercial potential because of their subversion of genre or strong political positions.¹³

¹² Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 76. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « budgets inférieurs et projet moins axée sur la commercialisation, présentant des points de vue stimulant sur des questions sociales, la remise en question des conventions narratives et stylistique du cinéma hollywoodien »

¹³ Baker, Aaron, *Steven Soderbergh* Contemporary Film Directors, University of Illinois Press; 1st Edition edition (March 31, 2011), p. 76. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Micro budgets et choix esthétiques non commerciaux sont certainement des caractéristique qui décrivent ses six premiers films, ainsi que des films plus récents comme *Full Frontal*, *Bubble*, et *The Girlfriend Experience*. Même quand ses budgets ont augmenté, Soderbergh a su conservé en grande partie le contrôle créatif, comme le démontre l'utilisation de vedettes pour des rôles qui ne les montrent pas à leurs avantages, même dans des films commerciaux comme *Erin Brockovich*, *Traffic*, et deux des trois films de la série *Ocean*, il n'a pas reculé devant des histoires qui montre le lien entre la criminalité et les inégalité sociales. Son contrôle créatif a également été démontré par ses derniers films à gros budget comme *Solaris*, *The Good German*, et *Che*, qui avait un potentiel commercial limité en raison de leur subversion du genre ou des positions politiques fortes.

Les films de Steven Soderbergh développent les problématiques liées à l'injustice sociale en représentant des personnages aliénés et des héros qui réussissent à s'opposer au système. Les propositions stylistiques de Soderbergh varient sensiblement d'un film à l'autre, et parfois même dans un film. Soderbergh crée des formes cinématographiques hétéroclites en agençant un souci exacerbé pour le réalisme avec une propension à la stylisation appuyée par une multitude d'effets sonores et graphiques. Au niveau du traitement narratif, l'esthétique composite de Soderbergh, dans ces productions expérimentales, explore des formes de déconstruction temporelle du récit et de création de structures de continuité circulaires opérant par raccord abstrait. Tandis que, dans ses productions à gros budget, Soderbergh respecte davantage la structure linéaire fondée sur la progression temporelle typiquement hollywoodienne. Cette approche stylistique plurielle permet à Soderbergh d'explorer ses thèmes obsessionnels, dans ces opus plus commerciaux, tout en proposant une trame narrative intelligible et stimulante.

To illustrate how this synthesis of art-film realism and stylization with Hollywood continuity works, allow me to start with David Bordwell's descriptions of both types of form. According to Bordwell, three procedural schemata structure the plot and style of the art film: "objective realism,' 'expressive' or subjective realism, and narrational commentary" ("Art-Cinema Narration" 205).¹⁴

Les tournages en locations, l'utilisation de la lumière naturelle comme source d'éclairage principal, le recours à une caméra épaule, constituent autant de caractéristiques du style cinématographique de Soderbergh manifestant son penchant pour une certaine esthétique réaliste inspirée des codes du documentaire. « Bordwell points to "abrupt cutting" and long takes as "flexible" formal devices that can

¹⁴ Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 76.

communicate either objective realism or character subjectivity, depending on the context (“Art-Cinema Narration” 206).¹⁵ »

Soderbergh profite de la flexibilité que lui permet le plan-séquence pour donner le temps aux spectateurs de saisir certaines caractéristiques psychologiques de ses personnages qui ne peuvent s’exprimer que dans la durée, le silence et l’immobilité. Il utilise également le plan-séquence pour transmettre au spectateur une impression de réalisme en respectant la continuité spatiale et temporelle de l’action.

While Hollywood may present characters with clear and unified traits and goals that would be viewed from an objective standpoint as “real,” the art film instead frequently offers subjectivity, marked by alienation and ambivalence communicated through formal disjunction, as more lifelike (Bordwell, “Art-Cinema Narration,” 206). As we have seen, Soderbergh’s love for outsider protagonists explains his inclination toward the latter type of and actions, expressive realism often uses stylized mise-en-scène, camerawork, editing, sound, music, light, color, and narrative overttness—flashbacks and even flash forwards—to communicate character traits or to present authorial commentary. By using both objectively realist and stylized formal patterns, Soderbergh’s films therefore function “beneath” and “beyond” Hollywood’s continuity, at times using the conventions of documentary to present a lower level of artifice and more authenticity, and at other moments stylizing beyond the norm of Hollywood’s invisible form (King, *American Independent*, 107).¹⁶

4.2 Brève présentation de Sasha Grey

Sasha Grey fait partie de la génération qui, pour la première fois, a grandi avec internet à la maison. Notons au passage que l’ordinateur est l’appareil de prédilection

¹⁵ Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 76.

¹⁶ Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011, p. 77-78.

des consommateurs de pornographie, et ce, en grande partie évidemment à cause de l'abondance des contenus sur internet. À onze ans, Sasha a regardé son premier film pornographique. Pour elle ainsi que pour plusieurs individus de sa génération, la séparation usuelle établissant la frontière entre ce qui relève d'un côté de la culture populaire et de l'autre de la pornographie est rendue de plus en plus abstraite. Les actrices pornographiques de San Fernando Valley, issues de la même génération que Sasha Grey, disent connaître le nom d'interprètes de films pornographiques depuis qu'elles sont au secondaire¹⁷. Certains modèles iconiques représentent bien ce phénomène de brouillage se produisant, entre la culture populaire et pornographie. Pensons notamment à Paris Hilton, mannequin, chanteuse, actrice, idole des jeunes et icône de la culture populaire américaine surtout connue en tant que riche héritière dont la principale occupation est de s'amuser avec d'autres vedettes dans les endroits luxueux. Selon le magazine Forbes, Paris Hilton était en 2006 la personne la plus exposée médiatiquement au monde¹⁸. Elle figure dans un film pornographique diffusé largement sur internet intitulé tout naturellement *One night in Paris*. Ce sextape amateur a été filmé par son amoureux de l'époque et mis sur internet sans le consentement Paris Hilton.

Paris Hilton a poursuivi Salomon en justice. En juillet 2005, elle a gain de cause et obtient 400 000 dollars et un pourcentage des bénéfices, dont elle a versé une partie à des associations caritatives. La vidéo originelle, ainsi que sa version DVD, circulent toujours sur Internet. La vidéo reçoit les AVN awards de « Best Selling Title of the Year » (« titre le plus vendeur de l'année »), « Best Renting Title of the Year » (« titre le plus loué de l'année ») et

¹⁷ Gardetta, Dave, *The Teenager & The Porn Star : Will 18-year-old Sasha Grey become the adult film industry's next Jenna Jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star>

¹⁸ Article Paris Hilton, wikipedia. Récupéré le 27 mai 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Paris_Hilton#M.C3.A9diatisation

« Best Overall Marketing Campaign – Individual Project » (« meilleure campagne promotionnelle - projet individuel »).¹⁹

Il semble que le scandale médiatique entourant la diffusion illégale de cette vidéo ait contribué, telle une campagne de marketing astucieusement orchestré, à en faire un immense succès commercial. Donc, le phénomène de brouillage semble constituer un levier économique important pour les starlettes, dont l'exposition médiatique est à la hausse tant dans les médias traditionnels que sur les réseaux sociaux. Nous verrons que Sasha Grey récupère à son avantage le décroisement de la pornographie qui est dans l'air du temps en se présentant elle-même comme une artiste existentialiste multidisciplinaire. Ce genre d'affirmation peut sembler décalée, à la limite grotesque lorsqu'on pense à son travail dans l'industrie pour adulte, mais, en réalité, il semble bien que son audace ait porté ses fruits puisqu'elle a effectivement, en quelques années seulement, été récupérée par la culture populaire. Preuve que Sasha Grey est devenue une véritable vedette, la campagne promotionnelle du film *The Girlfriends Experience* misait davantage sur la popularité de Sasha Grey et son aura de pornstar que sur la renommée internationale du réalisateur Steven Soderbergh pour vendre le film au public.

Marina Ann Hantzis, connue sous le nom de Sasha Grey, est née le 14 mars 1988 dans le comté de Sacramento de l'état de Californie. Pour dire l'évidence, nous vous présentons ici un aperçu du contexte familial, social et économique dans lequel a grandi Sasha Grey. Ces informations permettront de construire la géoanalyse dont nous avons présenté les grandes lignes dans notre cadre théorique. Du point de vue socioéconomique, le revenu familial moyen à North Highland était en dessous de la

¹⁹ Article 1 Night in Paris, wikipedia. Récupéré le 27 mai 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/1_Night_in_Paris

moyenne de l'état, le taux de chômage, quant à lui, au-dessus, et le niveau de diplomation, significativement en dessous. Côté du cadre familial, Sasha Grey grandit au sein d'une famille de classe moyenne²⁰, sa mère travaillait pour l'état de Californie, son père était mécanicien. Alors qu'elle avait 5 ans, ses parents ont divorcé. « The most Sasha will say about her divorced parents is that her mother works for the state and her father is supported by the state²¹. » À la suite de la séparation, son père déménagea et Sasha de même que ses deux frères furent élevés par leur mère. En 2000, la mère de Sacha se remaria et la famille emménagea dans un quartier plus aisé du North Highland. Sasha ne se sentit pas à sa place et elle eut certaines difficultés d'adaptation par rapport à son nouvel environnement. À l'école, les autres enfants étaient issus de familles plus riches que la sienne, ce qui avait comme conséquence d'inhiber son comportement et rendait ses relations avec les autres difficiles. Ses amis étaient donc, comme elle, des adolescents désavantagés par des contextes familiaux ardu et éprouvant des difficultés d'adaptation. À la maison, Sasha supportait péniblement son beau-père, qui consommait de la drogue. Ainsi, elle passait le plus clair de son temps seule dans sa chambre ou au parc à boire de l'alcool avec ses amis. À 16 ans, Sasha informa sa mère qu'elle n'en pouvait plus vivre dans la même maison que son beau-père et que, conséquemment, elle avait la ferme intention de déménager. Au lieu de laisser partir sa fille, la mère de Sasha se sépara de son conjoint toxicomane et déménagea seule avec ses enfants. Encore que Sasha éprouvait un profond mépris par rapport à son beau-père, elle n'a jamais prétendu

²⁰ Gardetta, Dave, *The Teenager & The Porn Star : Will 18-year-old Sasha Grey become the adult film industry's next Jenna Jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star>

²¹ Gardetta, Dave, *The Teenager & The Porn Star : Will 18-year-old Sasha Grey become the adult film industry's next Jenna Jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star> Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Tout ce que Sasha dira à propos du divorce de ses parents c'est que sa mère travaille pour l'État et son père est pris en charge par l'État. »

avoir été maltraitée ou victime d'abus de nature sexuels pendant son enfance ou son adolescence. Elle défie donc un cliché bien ancré dans l'industrie. Nous mettons l'accent sur ce point afin d'éviter ultérieurement d'assimiler le parcours de Sasha Grey à un traumatisme sexuel survenu dans sa jeunesse. Expliquer la carrière pornographique de Sasha par un beau-père pervers serait tout à fait inintéressant dans le contexte de notre analyse et non conforme à son témoignage. Le récit de Sasha ne cadre pas dans la logique de la victime exploitée. Au contraire, elle est fière de son parcours, de la façon dont elle a pris son destin en main. Elle considère s'être émancipée en tant que femme par son passage dans l'industrie pornographique. Elle fut néanmoins marquée par ses nombreux déménagements, certaines tensions familiales, une précarité économique et un spleen gothique juvénile. Il est évident que grandir dans un environnement social défavorable marqué par la pauvreté, les parents absents et un entourage délinquant peut certainement contribuer à la production de comportement antisociale. Elle termina le secondaire au mois de mai 2005. Ce qui la laissa passablement désabusée par rapport à sa vie et les possibilités d'avenir qu'elle pressentait.

People there take life step-by-step. They don't believe they have futures. I earned As and Bs in high school, but when you're in classes where you know you're not being taught well, those grades mean nothing to you. I became one of those anti-everything kids that come out of places like North Highlands. Nothing could make me happy.²²

²² Gardetta, Dave, *The Teenager & The Porn Star : Will 18-year-old Sasha Grey become the adult film industry's next Jenna Jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star>. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Ces gens-là prennent la un jour à la fois. Ils ne croient pas qu'ils ont un avenir. J'avais des A ou des B comme résultat scolaire, mais quand vous êtes dans une école où le niveau d'enseignement est mauvais ces notes ne veulent rien dire. Je suis devenu une de ces adolescentes anti-tout comme on en retrouve dans des endroits comme le North Highlands. Rien ne pourrait me rendre heureuse ».

À l'automne 2005, Sacha entra au collège et y découvrait les films de réalisateurs européens ainsi que des œuvres classiques de la littérature américaine. Elle y suivit également des cours de cinéma et de danse. Elle s'intéressa donc particulièrement aux disciplines artistiques, mais pas suffisamment pour la motiver à mener à terme des études supérieures. Selon ses dires, à cette époque, elle se sentait étouffée par son milieu de vie. La seule chose qui réussissait à lui donner de l'exaltation, c'était les relations sexuelles qu'elle avait avec le cuisinier du steak house où elle travaillait comme aide-serveuse. Les investissements libidineux de Sasha dans la sphère du travail constituent un comportement non conforme aux normes sociales puisqu'elle était toujours mineure à l'époque. Ces actes illicites maintes fois répétés auraient pu constituer des motifs sérieux menant à l'arrestation et le cuisinier aurait pu faire face à des accusations de détournement de mineur. Le comportement irresponsable de Sacha Grey démontre une certaine indifférence par rapport à sa propre sécurité et celle des autres. Le tempérament de Sasha révèle également une très faible tolérance à la frustration qui semble être proportionnellement congruente au besoin de décharger son agressivité à travers des pratiques sexuelles violentes. Ces traits de personnalité constituent certainement une symptomatologie rendant compte des formes de vie en gestations chez la jeune Marina Ann Hantzis. Ces signes précurseurs, productions désirantes et investissements libidineux, démontrent déjà le potentiel transgressif de la sexualité de Sasha Grey. Nous en déduisons aussi une certaine indifférence par rapport aux normes sociales et au jugement des autres. Il sera intéressant de comparer les traits de caractère que nous venons de présenter à ceux du personnage de Chelsea du film *The Girlfriend Experience* que nous décririons ultérieurement.

« He unlocked a lot of things inside of me I hadn't explored before, » she says. Where desire can undo other people, tearing apart the order of their lives, Sasha felt completed by it. In bed—smacked, slapped, yanked, and sodomized—she

felt whole. Viewing porn with the cook, she could sense a future assembling, a mission that North Highlands hadn't equipped her with.²³

Sa relation avec le cuisinier, de huit ans, son aîné lui fit découvrir qu'elle appréciait d'une façon toute particulière les pratiques sexuelles extrêmes. À noter que l'adjectif qualificatif, extrême, qui sera souvent employé durant la carrière de mademoiselle Grey afin de décrire ses performances sexuelles, constitue dans ce contexte une litote. Telle une épiphanie, elle sentit que l'univers de la pornographie serait son laissez-passer pour sortir de la banlieue qui avait été le berceau de ses angoisses existentielles. Embrassant sa nouvelle vocation, Sacha se mit donc à regarder studieusement les productions pornographiques qui l'intéressaient, étudiant les positions des acteurs et leurs performances et reproduisant cette gymnastique lubrique avec le cuisinier dévergondé. Jeune femme intelligente, Sacha comprit rapidement les codes structurant la production des films pour adultes.

En avril 2006, tout juste après avoir eu ses 18 ans, Sasha déménagea seule à Los Angeles motivée à devenir une actrice pornographique. Sasha connut une ascension fulgurante dans l'industrie du film pour adultes. Après seulement deux mois, elle avait économisé assez d'argent pour s'acheter son propre appartement. Dans ses temps libres, elle lisait la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre et regardait les films de la nouvelle vague française.

²³ Gardetta, Dave, *The Teenager & The Porn Star : Will 18-year-old Sasha Grey become the adult film industry's next Jenna Jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star>. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Il m'a initié à plusieurs pratique que je n'avais jamais explorés auparavant » dit-elle. Certains de ses désires aurait pu repousser certaines personnes, mais, pour Sasha, ils répondaient à un besoin. Au lit, elle se faisait gifler, claquer, sodomiser et elle se sentait bien. En regardant de la pornographie avec le cuisinier, elle entrevoyait un devenir possible, qui ne pouvait se réaliser au North Highlands. »

Sasha had wanted to call herself Anna Karina, after the former muse and ex-wife of French director Jean-Luc Godard. For an 18-year-old porn star with a spotty high school education, she has tastes that would make Cumisha or Ms. Panther go blank. Besides Godard, she likes the directors Michelangelo Antonioni, Werner Herzog, and Lars von Trier and reads William S. Burroughs, Anais Nin, and—who else? —Hunter S. Thompson.²⁴

Ainsi, Sasha s'est brusquement transformée en un personnage fascinant non seulement pour l'industrie pornographique, mais aussi pour les médias traditionnels toujours en quête de sensationnalisme. En effet, son image de femme enfant, l'intensité de ses performances ainsi que le calme déstabilisant avec lequel elle aborde directement les aspects les plus choquants de son travail ont rapidement capté l'attention de plusieurs magazines culturels populaires américains. Elle stupéfia le public incrédule du Tyra Banks Show en y expliquant que sa démarche était consciente, volontaire et qu'elle s'épanouissait en tant que femme à travers la sexualité et la pornographie. Steven Soderbergh précise que c'est dans un article de l'édition de novembre 2006 du *Los Angeles Magazine* qu'il a entendu parler pour la première fois de Sasha Grey. En commentant l'article, Soderbergh dit : « She's kind of a new breed, I think. She doesn't really fit the typical mold of someone who goes

²⁴ Gardetta, Dave, *The Teenager & The Porn Star : Will 18-year-old Sasha Grey become the adult film industry's next Jenna Jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star>. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Sasha voulait se faire appeler Anna Karina d'après l'ancienne muse et ex-épouse du réalisateur français Jean-Luc Godard. Pour une star du porno de 18 ans avec un diplôme d'études secondaires, elle a des goûts qui stupéfie Cumisha ou Mme Panther. En plus de Godard, elle aime Michelangelo Antonioni, Werner Herzog, et Lars von Trier et lit William S. Burroughs, Anais Nin, et naturellement ? Hunter S. Thompson ».

into the adult film business... I'd never heard anybody talk about the business the way that she talked about it.²⁵ »

On préfère les porno-stars silencieuses, mutiques, sans discours; non parce que ce qu'elles ont à dire serait insupportable, ou excessivement cru, mais au contraire parce que, lorsqu'elles parlent, ce qu'elles disent d'elles-mêmes n'est que la vérité de toute Jeune-Fille.²⁶

Sacha Gray a été porte-parole pour American Apparel, Equal Pay Day, PETA et elle est apparue dans les vidéoclips de Smaching Pumkins et Eminem. Le 8 avril 2011, à l'âge de 21 ans, Sacha Grey a annoncé publiquement sa retraite de l'industrie du film pour adultes par un message à ses admirateurs publié sur son compte Facebook après une carrière de cinq ans durant lesquelles elle a tourné dans 291 titres. Bien qu'elle ait arrêté d'apparaître dans des films pornographiques, ses rôles dans les productions traditionnelles ont continué de nourrir l'intérêt pour ses films pour adultes.

4.3 Pistes d'analyse à propos de *The Girlfriend Experience*

Durant la période de préparation pour le tournage du film *The Girlfriend Experience*, Steven Soderbergh a demandé à Sacha Grey de regarder *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard parce que le traitement narratif du thème de la prostitution qui y est développé a exercé une influence certaine au niveau de la scénarisation et de la

²⁵ Macaulay, Scott, *Stimulus Package*, Filmmaker, 2009, p. 49, Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Elle est une sorte de nouveau type, je pense. Elle n'a pas vraiment le casting typique de quelqu'un qui travaille dans l'industrie du film pour adultes... Je n'avais jamais entendu personne parler de l'industrie de la pornographie de cette façon ».

²⁶ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 95.

conceptualisation de sa propre démarche cinématographique. Soderbergh a aussi proposé à Sasha Grey de visionner *Pierrot le fou*, également de Jean-Luc Godard, afin qu'elle s'inspire de la dynamique entre Pierrot et Marianne pour construire la relation entre Chelsea et Chris. De plus, dans le cadre des recherches préliminaires au tournage de *The Girlfriend Experience*, Soderbergh a interviewé deux escortes dont les témoignages ont constitué la matière première avec laquelle il a construit, en collaboration avec Sasha Grey, les traits de caractère du personnage de Chelsea.

Mr. Soderbergh, like Jean-Luc Godard in the second half of the 1960s, is less concerned here with finish or coherence than with an authentic, on-the-fly recording of a moment, and right now that moment the weeks just before the last presidential election, when the financial system was in midcalamity.²⁷

The Girlfriend Experience est le second d'une série de six projets expérimentaux que Steven Soderbergh s'est engagé à tourner avec Todd Wagner et Mark Cuban pour la compagnie 2929 Productions. Porté par la vision singulière de Soderbergh, *The Girlfriend Experience* explore une esthétique réaliste et une mise en scène épurée. Le film a été tourné en location avec la lumière naturelle, des acteurs pour la plupart non professionnels et selon le style « guérilla » typique du travail de Soderbergh depuis le film *Traffic*. Le style « guérilla » de Soderbergh se caractérise par le tournage en caméra épaule, de petites équipes, l'utilisation de la lumière naturelle et la volonté de travailler rapidement et avec peu de moyens. Nous y distinguons l'influence de

²⁷ Scott, A. O., *Tis Pity She's a Brand*, The New York Times, 2009. Récupéré le 27 mai 2014 de http://movies.nytimes.com/2009/05/22/movies/22girl.html?_r=0, Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « M. Soderbergh, comme Jean-Luc Godard dans la deuxième moitié des années 1960, se préoccupe moins du résultat final ou de la cohérence que de l'authenticité de la captation la volée d'un moment précis, c'est-à-dire les dernières semaines avant l'élection présidentielle, pendant la crise financière.

l'esthétique réaliste empruntée au cinéma-vérité caractéristique de *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard sur la démarche artistique développée par Soderbergh.

The Girlfriend Experience, est un film d'auteur proposant une réflexion critique sur une réalité sociale contemporaine. Soderbergh y aborde la problématique des inégalités économiques et du pouvoir de l'argent par le biais de personnages représentant l'aliénation individuelle inhérente à certains styles de vie que l'on retrouve dans la société capitaliste. Chelsea offre à ses clients une relation amoureuse « artificielle », une pratique de l'affecte stratégique. *The Girlfriend Experience* met en scène une crise de l'affecte tout autant qu'une crise économique et politique. *The Girlfriend Experience* démontre comment des clients fortunés ont la capacité d'acheter un accès privilégié à l'intimité physique et affective, non seulement d'escortes comme Chelsea, mais également de travailleurs du secteur des services tels que Chris, le petit ami de Chelsea, un entraîneur personnel dans un centre sportif. Les correspondances ontologiques entre les modes de vie des personnages de Chelsea et Chris sont établies formellement dans le film par les raccords d'idées créés par le montage analytique, dont la déconstruction temporelle sert à la construction d'un point de vue critique et démontre une volonté affirmée de rompre avec les codes du cinéma classique hollywoodien. *The Girlfriend Experience* propose donc une réflexion sur l'influence des transactions économiques sur les rapports humains dans la société capitaliste instillant que toutes les actions entreprises sans aisance, pour de l'argent, peuvent être considérées comme étant des formes de prostitution. La rhétorique affective utilisée afin de soutenir cette position tranchée reconsidère l'interprétation habituelle de ce qui est désigné normalement comme de la prostitution en lui conférant une dimension conceptuelle qui, selon ce niveau précis de lecture, n'est plus restreinte à la nature sexuelle du travail.

The Girlfriend Experience met en relief les risques corrélatifs au phénomène de la marchandisation des relations humaines en représentant les mécanismes par lesquels la prostitution accomplit l'objectification du sujet. Afin d'illustrer cette affirmation, la scène finale du film synthétise on ne peut mieux le point de vue critique de Soderbergh par rapport à la marchandisation des relations humaines dans la société capitaliste. Dans cette scène, Chelsea rencontre un client, juif hassidique, dans une bijouterie. Ils passent à l'arrière-boutique, se déshabillent, l'homme conseille à Chelsea de voter pour le candidat républicain John McCain et lui recommande d'investir son argent dans l'or. En l'écoutant parler, Chelsea pose devant lui, souriante, dans ses sous-vêtements. L'éclairage de couleur dorée provenant du plafond se réfléchit de façon diffuse sur la peau de Chelsea, créant ainsi un effet de modelé, dont les nuances subtiles entre les zones d'ombre et les tons clairs confèrent à sa silhouette un éclat évoquant la beauté des sculptures classiques. L'homme la serre dans ses bras tout en gardant une certaine distance et atteint l'orgasme en quelques secondes. L'analogie entre Chelsea et le métal jaune tant convoité est d'une évidence indiscutable. Chelsea, telle la Jeune-Fille est une métaphore de l'argent. La rareté de la *Jeune-Fille*, telle une vénus dorée, est ce qui lui donne sa valeur marchande. L'avantage compétitif durable de Chelsea, c'est qu'elle sait se transformer en l'objet du désir de ses clients, c'est pour cela qu'ils lui versent des sommes substantielles. Les *Blooms* que sont ses clients et qu'est Johnny Marco payent pour posséder la *Jeune-Fille* davantage que pour jouir de ses services. On ne jouit pas de la Jeune-Fille plus qu'on ne jouit de l'or, on la possède, on la porte comme un bijou. D'un point de vue féministe, cela peut sembler complètement incohérent et insultant, mais selon la logique marchande à laquelle Chelsea est soumise, il apparaît clairement que plus elle devient objet, plus elle gagne en indépendance et affirme sa puissance.

La monnaie vivante révèle enfin la vérité de l'échange marchand, c'est-à-dire son mensonge : l'impossibilité de mettre en équivalence l'incommensurable de la vie humaine (classiquement coagulée en « temps de travail ») et de l'inerte, de l'argent ou de n'importe quelle autre chose, quelle qu'en soit la quantité. Car le mensonge de la société marchande n'aura finalement été que de faire passer pour un échange réglé ce qui est toujours un SACRIFICE, et d'ainsi prétendre apurer une DETTE INFINIE.²⁸

Cette revendication « féministe » du devenir objet, bien que sujet à controverse, n'est pas sans nous rappeler que Sasha Grey tient un discours congruent lorsqu'elle commente sa brève, mais prolifique carrière dans l'industrie pornographique par laquelle, selon ses dires, elle a gagné une notoriété respectable ainsi qu'une somme d'argent considérable. Elle se définit fièrement par l'image construite par ses pratiques sexuelles, disons, inventives. Elle revendique son autodétermination et s'oppose à toute victimisation. Elle argumente que l'industrie pornographique est le seul secteur économique où la femme est mieux payée que l'homme.

En utilisant ses qualités subjectives de mise en marché conférées par son physique attractif et sa prédisposition à l'abandon émotionnel, Chelsea actualise un brouillage entre les lignes de segmentarités affectives de sa vie privée et les lignes segmentarités performatives de son travail. Ainsi, la segmentarité faible de Chelsea produit un flou rendant invisible la frontière entre ses masques sociaux et sa personnalité réelle. À ce sujet, dans une des premières scènes du film, Soderbergh joue à leurrer le spectateur en exposant l'ambiguïté apparente de la relation entre Chelsea et son client, ce que nous attribuons au brouillage entre ses segmentarités performatives et affectives. Dans cette scène, Chelsea est en compagnie d'un homme.

²⁸ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 97.

Ils vont au restaurant, discutent de cinéma. Puis, ils se retrouvent dans un appartement luxueux, s'étendent sur le divan, s'embrassent longuement, boivent du vin, se déshabillent et vont se coucher comme de véritables amants amoureux. Le lendemain, ils prennent le repas du matin ensemble, discutant économie. Ce n'est qu'au moment de l'au revoir, lorsque Chelsea quitte ce qui était une chambre d'hôtel, qu'il se passe quelque chose de déplacé. L'homme reste assis, ils ne s'embrassent pas, mais lui dit merci. L'au revoir fait basculer la relation dans une autre segmentarité. Depuis le début, ils étaient dans une forme d'intimité, puis il y a rupture de segmentarité. Fini l'intimité, la performance est terminée, ils reprennent une distance professionnelle pour conclure la transaction. Le leurre destiné à tromper le spectateur sur la véritable nature de la relation entre Chelsea et son client fonctionne de façon efficace. Finalement, la voix hors champ confirme la supercherie et dévoile les ficelles produisant l'illusion d'une intimité partagée. Chelsea entre dans le taxi et compte son argent, ce qui valide les doutes du spectateur par rapport à la nature transactionnelle de l'affaire.

« What Chelsea reveals, as she tries to refine her marketing strategies and improve her brand, is [...] that everyone is hustling, trying to get a bit of leverage in a tough economic climate.²⁹ » La forme de vie de Chelsea est affectée par les bouleversements constants des rapports de forces et de séductions qu'elle entretient avec le pouvoir. Sa stratégie consiste à replier la force sur elle-même et se laisser transformer par elle en opposant le moins de résistance possible afin de créer une nouvelle forme de vie plus apte à faire profiter ses investissements libidineux. Dans

²⁹ Scott, A. O., *Tis Pity She's a Brand*, The New York Times, 2009. Récupéré le 27 mai 2014 de http://movies.nytimes.com/2009/05/22/movies/22girl.html?_r=0. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Ce que Chelsea révèle, en tentant d'affiner ses stratégies commercialisation et son image de marque, c'est [...] que tout le monde lutte pour avoir un peu d'influence dans un climat économique difficile. »

ce petit jeu, il faut bien le dire, Chelsea excelle de façon remarquable. Elle est constamment en métamorphose, emportée par des processus de subjectivation infinie. Elle résiste au pouvoir qui voudrait la contrôler par la puissance du désir qu'elle suscite. Chris, quant à lui, se laisse emporter par l'émotion, prend des décisions irrationnelles et porte des jugements de valeur sur le style de vie de Chelsea. Il n'arrive tout simplement pas à suivre le rythme de Chelsea et devient rapidement un poids mort dont elle ne peut se permettre de s'encombrer, étant donné la situation économique qui menace la pérennité de son style de vie. Comme nous l'avons vu avec Deleuze, la mort n'a pas de place dans le processus.

Up to now Ms. Grey's screen performances have been almost entirely in hardcore pornography, and this professional background, along with her character's profession, adds an aura of titillation to the movie. But "The Girlfriend Experience" is less interested in sex than in money, which is shown to be a far more powerful and dangerous source of obsession, confusion, passion and calculation.³⁰

Le film a été tourné à New York en pleine crise financière durant les jours qui ont précédé l'élection présidentielle de 2008 opposant le républicain John Sidney McCain au démocrate Barack Hussein Obama. *The Girlfriend Experience* met en scène le récit de quelques jours dans la vie de Chelsea (Christine Brown, de son vrai nom), une jeune prostituée haut de gamme de 22 ans (2000 dollars par heure) de Manhattan qui se spécialise dans l'offre de service de *Girlfriend Experience*³¹.

³⁰ *Ibid.* Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Jusqu'à présent, les performances à l'écran de Mme Grey ont été presque exclusivement pornographique. Ce contexte professionnel ainsi que le travail de son personnage, ajoute une aura de titillation au film. Mais "The Girlfriend Experience" est moins intéressé par le sexe que par l'argent, qui est représenté comme une source beaucoup plus puissante et dangereuse de d'obsession, de la confusion, de la passion et de calcul. »

³¹ La prostituée se comporte comme si elle était la copine de son client en partageant une intimité émotionnelle « artificielle » avec ses clients au-delà de la relation sexuelle.

Chelsea (Sasha Grey), the main character — more case study than heroine — is not only a consumer of top-of-the line merchandise, keeping a careful ledger of the clothes and accessories she has purchased and worn. She is also a commodity in this rarefied market, a prostitute whose specialty is alluded to in the title of the movie. She offers her rich clients more than sex with an obliging, pretty young woman. Sometimes there is no sex at all, as when one of them is especially anxious about the collapsing financial system. What she sells instead, or in addition, is a simulation of intimacy.³²

La carrière pornographique de Sasha Grey se distingue autant par ses performances extraordinaires que par le raisonnement intellectuel avec lequel elle rationalise ses pratiques sexuelles performatives. Contrairement à ce que pourrait laisser croire son niveau de jeu minimaliste, Sasha Grey interprète dans *The Girlfriend Experience* un rôle qui lui ressemble sans pour autant se confondre avec elle. L'image de Sasha Grey investit le personnage de Chelsea d'une puissance libidinale latente qui instaure la nature sexuelle de ses services sans pour autant que leurs représentations soient nécessaires. Le triangle formé par Sasha, Chelsea et Christine crée une série d'analogies possible entre la réalité, la fiction et le réel, toujours inaccessible. Le jeu de Sasha Grey, simplement par sa présence, son rythme, sa voix et sa gestuelle, produit une multitude d'incarnations émouvantes où se brouillent les frontières entre

³² Scott, A. O., *Tis Pity She's a Brand*, The New York Times, 2009. Récupéré le 27 mai 2014 de http://movies.nytimes.com/2009/05/22/movies/22girl.html?_r=0. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Chelsea (Sasha Grey), le personnage principal – davantage une étude de cas qu'une héroïne – est non seulement une consommatrice de marchandise haut de gamme, gardant un registre minutieux des vêtements et accessoires qu'elle s'achète et porte. Elle est également un produit sur ce marché raréfié, une prostituée dont la spécialité est mentionnée dans le titre du film. Elle offre à ses clients riches plus que du sexe avec une jolie jeune femme complaisante. Parfois, il n'y a pas de sexe du tout, comme lorsque l'un d'eux est particulièrement inquiet de effondrement du système financier. Ce qu'elle vend à la place, ou en plus, est une simulation de l'intimité. »

dévaluation et émancipation, prédateur et proie, individu et marchandise. « La Jeune-Fille porte le masque de son visage.³³ »

Chelsea : Sometimes clients think they want the real you, but at the end of the day, they say they don't. They want what... they want what you want to be. They want you to be something else. They don't want you to be your self.

Journalist: Suppose I'm that rare client that really wants to...

Chelsea : If they wanted you to be yourself, they wouldn't be paying you.³⁴

Le film présente aussi les conséquences de la prostitution sur la vie de couple. Chris³⁵ est entraîneur dans un club de sport. Son parcours professionnel est instable, en témoignent ses nombreuses tentatives infructueuses pour trouver un emploi plus rentable que son travail d'entraîneur. La dynamique économique du couple établit sans contredit Chelsea comme le levier financier du couple. Soderbergh, souligne constamment que l'argent est une préoccupation dans le couple. « Même en amour, la Jeune-Fille parle le langage de l'économie politique et de la gestion.³⁶ » Chris prétend accepter les relations professionnelles de sa compagne dans la mesure où celle-ci se conforme un code d'éthique servant à maintenir une séparation entre son travail et sa

³³ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 31.

³⁴ Traduction libre Vincent Laroche-Gagnon : « Chelsea : Parfois, les clients pensent qu'ils vous veulent pour ce que vous êtes vraiment, mais lorsque la journée prend fin, il change d'idée. Ils veulent quoi? Ils veulent ce que vous voulez être. Ils veulent que vous soyez quelque chose d'autre. Ils ne veulent pas que vous soyez vous-même.

Journaliste : Supposez que je sois un de ces rares clients qui vous veut vraiment...

Chelsea : S'il voulait que je sois moi-même, pourquoi me paieraient-ils ? »

³⁵ Interprété par Chris Santos, entraîneur personnel dans le monde réel

³⁶ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 68.

vie privée. Cependant, malgré les dispositifs mis en oeuvre afin de faciliter la relation de couple, Chris donne l'impression de ne se voir accorder guère plus de considération émotionnelle que n'en reçoivent les clients de sa tendre moitié. Ainsi, l'intimité du couple est peu sentie. La dynamique relationnelle se présente comme autre relation contractuelle dont les dispositions particulières sont sans cesse à renégocier. Arrive alors un élément perturbateur. Chris perd son sang-froid lorsque Chelsea franchit les limites de leurs accommodements conjugales en projetant de passer un week-end avec un client qu'elle vient tout juste de rencontrer. Hypocrite, fallacieux, tartuffard, Chris ment à Chelsea au sujet d'une invitation pour un voyage à Las Vegas qu'il a acceptée contrairement à ce qu'il lui laisse croire. En acceptant l'invitation pour le week-end à Las Vegas d'un client, qui est essentiellement intéressé par son physique athlétique, Chris effectue une contradiction performative en faisant exactement ce qu'il reproche à Chelsea. Prenant ses grands airs de bellâtre, blessé dans son honneur et sa dignité, il blâme Chelsea pour vouloir partir en week-end. Ses mises en garde à l'endroit de Chelsea ne font qu'énoncer l'évidence. Il cherche ainsi à exercer son influence sur Chelsea par un chantage malhonnête afin qu'elle renonce à partir en week-end. Chelsea ne se laisse pas prendre à son chantage. Chris est devenu à ses yeux un élément réfractaire aux transformations nécessaires à la conservation de son style de vie et de l'accomplissement de son processus de subjectivation.

À l'orée de la crise économique de 2008, Chelsea vit sur dans bulle financière qui est en train d'imploser. Les effets de la récession obsèdent ses clients, certains cessent même de renouveler leurs rendez-vous. Elle n'est pas invulnérable aux fluctuations de l'économie même si sa cote demeure élevée sur le marché.

La Jeune-Fille apparaît comme le produit et le débouché principal de la formidable crise d'excédent de la modernité capitaliste. Elle est la preuve et le support de la poursuite illimitée du processus de valorisation quand le processus d'accumulation lui-même s'avère limité (par exigüité de la planète, la catastrophe écologique ou l'implosion du social)³⁷

Consciente du niveau sans précédent d'insécurité financière de ses clients, elle ressent la précarité de sa situation. Chelsea s'affaire ardemment à développer l'image de marque de son entreprise afin de maintenir son style de vie opulent. On la voit fixer des rendez-vous, mettre à jour sa banque d'informations sur la vie personnelle de ses clients, rencontrer une amie *call-girl* au restaurant, avoir un entretien avec un journaliste³⁸ qui la questionne sur son travail et sa vie personnelle. Et puis, elle négocie avec un web designer pour créer son site internet, elle se soumet aux avances d'un escroc pervers³⁹ « The Connoisseur érotique », un blogueur louche qui critique les services d'escorte. À travers toutes ses interactions, nous sommes à même de voir la façon dont elle gère son degré d'ouverture en fonction de ses interlocuteurs et du contexte. Quand elle est seule ou lorsqu'elle confie ses états d'âme à Chris, Chelsea se montre vulnérable aux rivalités professionnelles. Par exemple, elle devient jalouse en apercevant un client passer devant sa boutique de vêtement au bras d'une autre escorte. Elle perd même la maîtrise de sa petite entreprise lorsqu'elle s'amourache d'un client sympathique, un scénariste de film hollywoodien. Cette intrusion des sentiments vient perturber une routine vitale soigneusement établie. Chelsea, hors d'équilibre, oublie l'espace d'un instant qu'elle n'est qu'un fantasme et se fait prendre à son propre jeu, croit en ses propres mensonges. C'est exactement le contraire de ce que nous avons analysé avec la première scène. Au début, nous

³⁷ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 28.

³⁸ Interprété par Mark Jacobson, Rédacteur au New York magazine

³⁹ interprété par Glenn Kenny, critique de cinéma

pensons que le contact de séduction qu'elle entretient avec son client est intéressé et performatif. Par la suite, la segmentarité faible, qui tantôt lui permettait de feindre sans se laisser affecter, change subitement de polarité. Soudainement, son investissement libidinal se transforme en relation affective. Elle laisse tomber son masque performatif et se laisse affecter par cette liaison inattendue qui chamboule son style de vie et brouille les frontières entre la réalité et la fiction. Elle prend ainsi conscience que sa relation avec Chris est devenue factice, artificielle. Elle est touchée sincèrement par sa relation avec son nouveau client. Elle se risque à tout perdre et sacrifie ainsi sa relation avec Chris pour rejoindre celui qui est devenu pour elle plus qu'un simple client. Cependant, cette histoire d'amour naissante se termine abruptement, lorsque ledit client, épris de remords par rapport à sa famille, décide de mettre un terme à sa relation avec Chelsea. La réalité rattrape Chelsea. Elle retrouve seule, l'émotion l'emporte et elle verse quelques larmes. « You can't always get what you want, but if you try sometime, yeah, you just might find you get what you need⁴⁰ ». Le regard reptilien de Chelsea est opacité désarmante lorsqu'on cherche ce qui ne s'y trouve pas. Le brouillage entre ses masques sociaux et sa personnalité réelle est peut-être le résultat d'une déformation professionnelle de ses mécanismes de défense. Ironiquement, malgré tous les stratagèmes qu'elle construit pour satisfaire les attentes de ses clients, cette mise en scène relationnelle se passe entre deux adultes consentants. Ses clients cachent à leurs familles qu'ils ont recours aux services d'une escorte par culpabilité, par honte ou pour ne faire de mal. Chelsea, quant à elle, demeure honnête avec son conjoint sur la nature de ses relations professionnelles. Elle assume son style de vie. Elle se perçoit comme une entrepreneure et est fière de ce qu'elle fait. De son côté, Chris fait semblant de supporter le style de vie de Chelsea

⁴⁰ Mick Jagger et Keith Richards, Rolling Stones, *You can't always get what you want*, Let it Bleed, 1969.

pour valoriser son image et profiter de son argent. Il en donne la preuve pendant une dispute dans laquelle il joue la victime en exprimant son objection par rapport au fait que Chelsea couche avec d'autres hommes pour son travail. Elle couche avec ses clients depuis le début de leur relation et cela n'a jamais été un problème. Bien au contraire, Chris désire Chelsea justement parce qu'elle couche avec des hommes riches. Ce qui pose problème à Chris, c'est le fait que Chelsea redéfinisse unilatéralement les paramètres de leur entente alors que sa situation précaire ne lui confère aucun pouvoir de négociation. Ainsi, les manières faussement attentionnées de Chris n'étaient que flagorneries intéressées destinées à camoufler la nature économique de son investissement libidinal. Il désire Chelsea dans un contexte économique et social, il n'est pas amoureux de sa personnalité réelle. Chelsea est l'intercesseur du pouvoir économique par lequel Chris accède à une position sociale supérieure. Ainsi, Chris désire Chelsea pour exercer une forme de pouvoir sur un objet de luxe convoité par une classe d'hommes d'affaires ultras riches. Il désire le luxe et la richesse enveloppée dans l'image de marque de Chelsea. Il désire éprouver le sentiment de pouvoir que procure sa possession. Pouvoir, qui demeure hors de sa portée dans sa vie professionnelle. Selon son comportement, Chris est un manipulateur minable cherchant à compenser son manque d'estime personnelle et de réussite sociale en possédant Chelsea d'une façon encore plus perverse que ses clients. Chris, par son investissement libidinal dans le champ socioéconomique que représente Chelsea, s'élevait de sa condition laborieuse en jouissant du prestige autrement inaccessible que confère la Girlfriend Experience. Dès que son stratagème s'étiole avec Chelsea, Chris transfère son investissement libidinal socioéconomique sur son client du gym le temps d'une aventure à Las Vegas. Dans ce film raisonnablement pessimiste tous les personnages mentent et trompent. Dans cette fabulation généralisée, il devient difficile de départager la réalité de la fiction ainsi que ses alliés de ses ennemies. Ainsi, selon notre interprétation, Chelsea use

intelligemment de sa puissance de détachement performatif, telle une arme parfaitement adaptée à l'éthique capitaliste lui permettant de tracer sa ligne de fuite à travers les nombreuses forces qui la transforme sans pour autant réussir à l'affecter. Les situations de la vie quotidienne permettent de baliser le chemin emprunté par les nouvelles formes de socialité. La *jeune fille* a créé son érotique sociale à partir des ruines en déconstruction de la société de consommation. Le territoire de Chelsea est sa beauté physique et sa ritournelle est l'établissement de contact de séduction par la production d'affect performatif. Être elle-même, abaisser ses mécanismes de protection, dévoiler ses zones de vulnérabilités, voilà ce qui constitue pour elle une expérience de déterritorialisation, à savoir : « Se déterritorialiser, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis⁴¹ ». Il arrive à Chelsea de se laisser affecter et de vivre des émotions humaines insoumises à un processus de rationalisation économique. Elle n'est pas qu'un personnage conceptuel à travers lequel s'incarnent des problématiques sociales induites par la marchandisation des rapports humains. Elle présente un témoignage sensible sur la complexité d'interactions sociales lorsque toutes les segmentarités sont affaiblies et que tombent les repères permettant de départager le bon du mauvais, la fabulation et la réalité. Dans l'univers cinématographique de Soderbergh, les protagonistes qui se consacrent exclusivement à leurs propres progrès économiques sont voués à l'échec au niveau de leurs relations personnelles.

⁴¹ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Oedipe*, Les éditions de Minuit, 1972, p. 162

CHAPITRE V

SOMEWHERE ET LA DÉRIVE DU *BLOOM*

5.1 Brève présentation de Sofia Coppola

Nous avons vu dans notre analyse de *The Girlfriend Experience* de quelle façon le pouvoir de l'argent influence les relations sociales en temps de crise économique en transformant la production affective et l'intime en marchandise. Dans *The Girlfriend Experience*, la prostitution est une performance relationnelle. Chelsea crée un sentiment d'intimité avec ses clients, tout en restant étrangère et lointaine. Ainsi, elle permet à ses clients de réaliser de façon fantasmatique le désir d'être aimé par la femme de leurs rêves. Pour y arriver, Chelsea se soumet à un ensemble de rapports de forces qui l'affecte et la transforme en un objet de désir. Cette disposition que possède Chelsea à se laisser affecter par les pouvoirs économiques qui la dominent constitue une force qui lui permet d'introduire l'élément différentiel que constitue sa production affective et désirable dans ses rapports avec le pouvoir. La forme sociale de Chelsea s'intègre dans le champ social de la haute finance en modifiant les rapports de forces.

The Girlfriend Experience instrumentalise les rapports sociaux et fait du mensonge un principe organisationnel fondamental de l'économie capitaliste. Le personnage de Chelsea pose le constat selon lequel les modes de subjectivation induits par l'économie capitaliste produisent une déformation de l'affectivité rendant impossibles les relations intimes. Comme ce fut le cas pour le personnage de Chelsea, nous allons démontrer dans ce chapitre que la représentation du personnage de Johnny Marco constitue un symptôme de la progression d'un nouveau mode de subjectivité, aliéné

par son désir de jouissance. Ainsi envisagé, *Somewhere* devient l'histoire de la succession des forces qui luttent pour s'emparer de Johnny, en tant que phénomène social : « Un phénomène n'est pas une apparence ni même une apparition, mais un signe, un symptôme qui trouve son sens dans une force actuelle¹ ».

Sofia Carmina Coppola est la cadette ainsi que la seule fille du célèbre réalisateur Francis Ford Coppola. Elle est née à New York aux États-Unis le 14 mai 1971. Dès son adolescence, Sofia Coppola développe un intérêt certain pour la mode et la photographie. Ainsi elle assiste, pendant deux années durant, le grand couturier Karl Lagerfeld, directeur artistique de la maison de haute couture *Chanel* à Paris. Durant cette période, elle réalise des séances de photos pour des magazines de mode. Après avoir terminé l'école secondaire, elle étudie la pratique des arts au *Mills College* puis au *California Institute of the Arts*. Elle abandonne finalement ses études collégiales. Sofia Coppola fonde, Milk Fed, sa propre collection de vêtements, vendue au Japon uniquement. De plus, elle expose ses œuvres photographiques à caractère artistique dans des galeries d'art internationales.

À propos de sa carrière cinématographique, en 1989, à 18 ans, Sofia Coppola coscénariste avec son père, Francis Ford Coppola, l'épisode *Life without Zoë* du film *New York Stories* dont elle a en plus désigné les costumes. Sofia Coppola réalise son premier court métrage *Lick The Star*, en 1996. En 1999, elle se révèle au public en tant que réalisatrice de long métrage de fiction avec le film *Virgin Suicides*, qui fut présenté en première au festival du film de Sundance. En 2003, elle remporte l'Oscar du meilleur scénario pour son film *Lost in Translation*, en plus de devenir la troisième femme à être mise en nomination aux Oscars dans la catégorie meilleure

¹ Gilles, Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 3.

réalisatrice après Lina Wertmüller (en 1976) et Jane Campion (en 1994). Kathryn Bigelow, en 2009, fut la quatrième femme à être nommée dans cette catégorie ainsi que la première dans l'histoire à remporter la prestigieuse statuette pour son film *The Hurt Locker*. En 2006, Sofia Coppola réalise *Marie-Antoinette*, un film biographique adapté de l'ouvrage de l'historienne britannique Antonia Fraiser sur l'archiduchesse d'Autriche. Le film divisa la critique lors de sa présentation en compétition officielle au Festival de Cannes. Les trois premiers films de Sofia Coppola explorent les thèmes associés au développement de la maturité physique, émotionnelle et intellectuelle chez de jeunes personnages féminins vivant dans des environnements socio-économiques privilégiés. *Lost in Translation* représente une rencontre entre les deux Américains isolés dans un hôtel luxueux de Tokyo qui se laissent entraîner, au hasard, dans un territoire étrange. *Marie-Antoinette* représente l'esseulement de la reine de France, fuyant ses obligations et se réfugiant dans les plaisirs de la vie mondaine de Versailles. En 2010, elle réalise *Somewhere*, qui lui vaudra le Lion d'or du meilleur film à la Mostra de Venise. *Somewhere* reprend les thèmes de l'isolement et de l'hédonisme développé dans ses films précédents, mais d'un point de vue masculin. En 2013, elle réalise *The Bling Ring*, une comédie satirique inspirée de faits vécus à propos d'un groupe d'adolescents dévalisant des résidences de célébrités telles que Paris Hilton et Lindsay Lohan. Le film fut présenté dans la section un Certain Regard du Festival de Cannes. Sofia Coppola est une icône de la culture populaire et du cinéma indépendant américain.

5.2 Brève présentation de Stephen Dorff

Stephen Dorff est le descendant du compositeur musical Steve Dorff. Il est né à Atlanta en Géorgie aux États-Unis le 29 juillet 1973 et a grandi à Los Angeles, où son

père travaillait. Il a commencé sa carrière d'acteur dans le courant de son enfance en jouant dans des messages publicitaires. À l'âge de quatorze ans, il a joué dans son premier long-métrage, le film d'horreur *The Gate*. Il s'est révélé ensuite dans diverses séries télévisées américaines. Au début des années 1990, il a commencé à tenir des rôles de jeune premier du cinéma hollywoodien. En 1997, il interprète un rôle principal dans le film *Blod and Wine*. Le rôle pour lequel Stephen Dorff demeure le plus reconnu est, sans conteste, celui du vampire Deacon Frost dans le film *Blade*, sorti en 1998. Ensuite, sa carrière ralentit quelque peu au début des années 2000. Stephen Dorff traverse donc un passage à vide durant lequel il tourne dans quelques téléfilms et séries télévisées. En 2010, il interprète le rôle principal dans le film *Somewhere* de Sofia Coppola.

5.3 Pistes d'analyse à propos de *Somewhere*

L'acteur vedette, Johnny Marco, réside au Château Marmont, le célèbre hôtel hollywoodien où il profite d'un entourage au charme sensuel et sophistiqué donnant à sa débauche autodestructive un côté chic et très cliché. Johnny ne parle pas beaucoup. Asocial et désabusé, il profite avec lassitude de son style de vie privilégié. Johnny Marco passe son temps à boire et à regarder danser, dans sa chambre d'hôtel, les sœurs jumelles Kristina et Karissa, deux miss *Playboy* expertes en danse à la barre verticale. Il se déplace en Ferrari, toujours dans le même jeans bleu d'une propreté douteuse qui lui donne un style grunge. Avec sa tête de vedette et son tempérament antipathique, il fume, se grise et séduit les tops modèles avec une touche d'indifférence. Les rares moments où il travaille, Johnny Marco n'est là que pour la pose. Il pratique l'art de la dérive en flottant à surface des choses, un verre à la main. L'après-midi, il s'endort au soleil, couché sur son coussin dans la piscine du Château

Marmont. Cleo, sa jeune fille de onze ans, se présente à l'improviste de temps en temps à sa chambre d'hôtel. Cleo est une belle petite fille intelligente, vive et rieuse que la vie outrageuse dans laquelle son père l'entraîne ne semble pas avoir gâtée. Habile cuisinière, elle fait sa sauce hollandaise. Lors de ses visites éclairées au Château Marmont, elle fait ironiquement office de figure parentale dans sa relation avec Johnny Marco. Arrive un événement perturbateur, la mère de Cleo impose sa garde à Johnny pour quelques jours. Il se retrouve ainsi dans l'obligation de faire une de la place pour sa fille dans un quotidien de vacances permanentes. Habitué de vivre dans un monde de luxe où les femmes vont et viennent, son style de vie crée par la force des choses un certain malaise avec sa fille qui finit par devenir jalouse de l'entourage féminin de son père et se sentir abandonnée. De son côté, Johnny, piètre figure parentale, est incapable de lui donner le réconfort paternel dont elle a besoin. Après quelques jours passés avec sa fille en Italie, Johnny, plutôt que de la garder avec lui, décide de conduire Cleo à un camp de vacances pour qu'elle y passe l'été. Cleo se retrouve délaissée par ses deux parents, à court de repères. En route vers le camp, elle n'arrive pas à rationaliser son sentiment d'abandon, l'émotion l'emporte et la jeune fille éclate en sanglots. Johnny, insensible, offre peu de réconfort et ne sait pas réagir par rapport ce débordement affectif. Après le départ de Cleo, Johnny plonge au cœur de son profond vide existentiel en s'isolant dans sa chambre d'hôtel, « do not disturb ». Souffle, à la fin du film, une fine brise de changement. Johnny réactualise sa dérive et quitte le Château Marmont. Il abandonne sa Ferrari sur le côté d'une route de campagne et fait une promenade de santé pour se changer les idées.

Somewhere, produit en 2009, met en vedette l'acteur Stephen Dorff dans le rôle de Johnny Marco et Elle Fanning dans le rôle de Cleo. Le film a été tourné en majeure partie à Los Angeles, dans les studios de la société de production *American Zeotrope*, fondée en 1969 par Francis Ford Coppola et George Lucas. Le budget du film est de

7 millions de dollars. La relation entre Cleo et Johnny Marco représentée dans le film est partiellement inspirée de la relation entre Sofia Coppola et son père, tandis que le personnage de Johnny Marco a été composé à partir de plusieurs connaissances dans l'entourage de la réalisatrice qui ont vécu des situations semblables à celles qui sont évoquées dans le film.

La carrière de Stephen Dorff est similaire à celle du personnage de Johnny Marco en ce qui a trait à son ascension rapide dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. *Somewhere* et *The Girlfriend Experience* explorent le motif du double par la mise en scène de personnages très semblables aux acteurs qui les incarnent par leurs apparences, leurs histoires de vies personnelles et leurs caractères. Un tel dédoublement produit ironiquement un phénomène d'intensification de l'identification de l'acteur par rapport au personnage qu'il représente en brouillant les frontières entre la réalité et la fiction. Dans ce contexte, la distribution des rôles produit une figure de style en faisant un usage détourné du phénomène de suspension temporaire de l'incrédulité qui opère chez le spectateur lors de la réception d'une œuvre cinématographique de fiction. En effet, la mise en scène minimaliste et distanciée de Sofia Coppola, combinée au jeu détaché de Stephen Dorff, créent un effet de faux-semblant. Ce procédé stylistique actualise un processus de distanciation par lequel le spectateur prend conscience de la fiction du récit en percevant davantage l'acteur que le personnage qu'il incarne. Ce procédé crée également une identification de l'acteur au rôle qu'il personnifie. En effet, c'est comme si l'acteur et le personnage se confondaient l'un dans l'autre, produisant par la puissance du faux une impression de réalisme. Impression qui perdure malgré les procédés de distanciation qui créent actualise le caractère critique de l'œuvre en révélant les artifices de la fiction. Il s'agit là d'un exemple particulièrement intéressant qui démontre comment la puissance du faux du cinéma de fiction peut s'allier à un processus de distanciation pour permettre

au spectateur de construire un point de vue critique par rapport au personnage de Johnny Marco. Ainsi, l'ironie de l'interprétation détachée offerte par Stephen Dorff produit tout de même une multitude d'incarnations émouvantes d'affectes tristes représentants l'aliénation du personnage dans la satisfaction systématique de son désir de jouissance.

L'aliénation désigne la situation où un sujet se trouve en dehors de lui-même, perdu dans l'extériorité. Et si le désir peut être considéré comme aliénant c'est précisément parce qu'il nous « branche » ou nous « connecte » sur l'extérieur en nous mettant en relation avec des choses ou des êtres désirés. Aliénés, nous regardons le monde à travers le prisme de nos désirs, et non selon notre conscience intérieure.²

Stephen Dorff, par l'intercession du personnage de Johnny Marco, fabule un champ social. Il rend visible une série d'affects qui nous permet entre autres d'actualiser à travers sa représentation le concept du *Bloom*³ et le phénomène de la domestication de la puissance révolutionnaire du désir par l'industrie cinématographique hollywoodienne. Johnny Marco n'est donc pas un personnage, mais une individualité d'événements et de sensations créée par Sofia Coppola qui révèle, à travers le dédoublement de Stephen Dorff et Johnny Marco, comment la jouissance des plaisirs qui est constituée en ligne de fuite par le pouvoir du spectacle se transforme en ligne de mort.

Historiquement, c'est dans la figure du Bloom que l'aliénation du Commun atteint son degré d'intensité maximal. Il n'est pas si aisé de se représenter à quel point l'existence de l'homme en tant qu'être singulier et son existence en tant qu'être social ont dû en apparence devenir étrangères l'une à l'autre pour qu'il lui soit possible de parler de « lien social », c'est-à-dire de saisir son *être-en-*

² Lamouche, Fabien, *Le désir*, Les éditions Hatier, Paris, 1999, p. 6.

³ Tiqqun (Périodique), *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000.

commun comme quelque chose d'objectif, d'extérieur à lui et comme lui faisant face.⁴

Ainsi, Johnny Marco produit les symptômes d'une vie épuisée, incapable d'opposer sa volonté au pouvoir hégémonique de l'économie capitaliste. Johnny Marco est un informateur imaginaire et un intercesseur fictif. Il nous permet de faire émerger de *Somewhere* une « micropolitique » de la représentation cinématographique.

5.3 Micropolitique du pouvoir

Cette micropolitique cherche à énoncer les désirs et les croyances qui se cachent sous les représentations. Du point de vue macropolitique, le pouvoir s'exerce de façon verticale par de grandes institutions telles que la loi et l'état sur des groupes et des individus. La loi définit un pouvoir d'opposition dominant qui s'exerce sur des sujets dominés dont la fonction est d'interdire ce qui est illégal. Tandis que, du point de vue micropolitique, la loi définit un rapport de force horizontale qui passe autant par les dominés que par les dominants. Ainsi, suivant notre exemple, l'avantage d'une analyse qui cherche à travailler sur le micropolitique est qu'elle permet de saisir l'élément différentiel de la loi au niveau des rapports de forces entre les volontés individuelles. Dans ce contexte, et toujours suivant notre exemple, l'élément différentiel caractérise l'affirmation de la différence et la reconnaissance de la multiplicité des sens dans la compréhension d'une loi. La volonté de puissance caractérise un désir ou une croyance qui affirme sa différence et cherche à dominer d'autres volontés. « Dans son rapport avec l'autre, la force qui se fait obéir ne nie pas l'autre ou ce qu'elle n'est pas, elle affirme sa propre différence et jouit de cette

⁴ *Ibid.*, p. 79.

différence. »⁵ Ainsi, pour l'exemple de la loi, dans un champ social particulier, ce qui est officiellement interdit par la loi peut être toléré officieusement pour certains individus dont la volonté de puissance affecte l'élément différentiel pour contrebalancer les rapports de forces. C'est donc au niveau de l'analyse micropolitique qu'il est possible d'analyser les rapports de forces entre les individus dans un champ social donné.

Des unes aux autres pas de discontinuité comme s'il s'agissait de niveaux différents (l'un microscopique l'autre macroscopique); mais pas non plus d'homogénéité (comme si l'un n'était que la projection grossière ou la miniaturisation de l'autre); il faut plutôt penser au double conditionnement d'une stratégie par la spécificité des tactiques possible, et des tactiques par l'enveloppe stratégique qui les fait fonctionner. Ainsi le père dans la famille n'est pas le « représentant » du souverain ou de l'état; et ceux-ci ne sont point les projections du père à une autre échelle. La famille ne produit pas la société; et celle-ci en retour ne l'imité pas.⁶

La micropolitique n'explique pas les grandes institutions par les petits groupes, mais plutôt par les rapports de forces des petits groupes qui finissent par s'intégrer dans les grandes institutions. Les *Sundance kids* représentent bien ce phénomène d'intégration des rapports de forces d'un petit groupe de réalisateurs indépendants dans la grande institution qu'est l'industrie cinématographique hollywoodienne. Les grandes institutions sociales qui exercent un pouvoir sur les médias sont constamment actualisées dans des processus d'intégration des rapports de forces de la micropolitique du pouvoir. Ainsi : « il n'y a pas de famille, il y a un processus de familiarisation qui varie et qui se définit comment? Par ceci qu'il intègre telle sorte de rapports de pouvoir. Il intègre tels affects, il intègre telles singularités dans le champ

⁵ Nietzsche, Friedrich, *La volonté de puissance essai de transmutation de toutes les valeurs*, Livre de poche, 1994, p. 9.

⁶ Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Éditions Galimard, 1976, p. 132.

social »⁷. Selon Gilles Deleuze, les phénomènes sociaux et les formes esthétiques peuvent être analysés comme des courants d'imitation et des moments d'invention parcourant un champ social. Ainsi, l'imitation serait une onde de propagation de croyances et de désirs et les moments d'inventions, la rencontre entre deux courants de propagation. Les phénomènes d'imitation et l'invention constituent des rapports de forces en tant que disposition d'une force à affecter ou être affecté par d'autres forces.⁸ L'imitation est le pouvoir d'être affecté par la force d'un désir ou d'une croyance et l'invention est le pouvoir d'affecter un désir ou d'une croyance.

5.4 La poursuite du bonheur et l'aliénation du désir

Les sociétés occidentales modernes s'accordent sensiblement sur le principe utilitariste selon lequel le bonheur est le but de l'existence. Ce cadrage, que l'on pourrait définir comme « philosophique », exerce une influence déterminante sur l'importance de la notion de liberté individuelle dans la politique américaine. Ainsi, la Déclaration d'indépendance des États-Unis assure constitutionnellement le droit fondamental au bonheur :

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.--That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, --That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and

⁷ Deleuze, Gilles, *Foucault - Le Pouvoir cours 11 - 21/01/1986 - 4*, La voix de Gilles Deleuze en ligne. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=448

⁸ Deleuze, Gilles, *Foucault - Le Pouvoir cours 10 - 14/01/1986 - 2*, La voix de Gilles Deleuze en ligne. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=442

organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness.⁹

Selon la thèse hédoniste, le bonheur est dans la satisfaction des désirs et le plaisir est ce qui accompagne la satisfaction des désirs. L'hédoniste conçoit son désir comme la valeur suprême et identifie ainsi plaisir, désir et bonheur. Johnny Marco, tel Dom Juan, est un hédoniste qui cherche à satisfaire sans cesse tous ses désirs, notamment ses désirs de conquêtes féminines. « *Le Bloom* est la crise des sexualités classiques et la *Jeune-Fille* est l'offensive par laquelle la domination marchande y aura répondu.¹⁰ » Johnny Marco investit sa libido dans l'intimité des *Jeune-Filles* dans une tentative ironique de dépasser son rapport aliéné à la consommation par la domination de la *Jeune-Filles* qui constitue l'ultime produit de luxe de la société marchande, donc un instrument de pouvoir. La surconsommation de *Jeune-Filles* de Johnny Marco serait donc une tentative d'affirmer son pouvoir sur la société marchande. Plus le pouvoir médiatique du spectacle instrumentalise son image pour vendre des produits culturels et propages l'idéologie capitaliste, plus Johnny Marco investit sa libido dans la *Jeune-Filles* pour affirmer sa puissance sur la société de consommation. Ce qui transforme la ligne de fuite de Johnny Marco en ligne de morte c'est que : « Dans les yeux de la Jeune-Fille, c'est le Spectacle qui [le] regarde¹¹ ». Là où Johnny

⁹ *Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique*, 1776. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Nous tenons les vérités suivantes pour évidentes : tous les hommes sont créés égaux; ils sont dotés par le Créateur de certains droits inaliénables; parmi lesquels se trouvent la vie, la liberté et la poursuite du bonheur. Les gouvernements sont institués parmi les hommes pour garantir ces droits, et leur juste pouvoir émane du consentement des gouvernés. Toutes les fois qu'une forme de gouvernement devient destructive de ce but, le peuple a le droit de la changer ou de l'abolir et d'établir un nouveau gouvernement, en le fondant sur les principes et en l'organisant en la forme qui lui paraîtront les plus propres à lui donner la sécurité et le bonheur ».

¹⁰ Tiquun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

Marco pense trouver la fuite, il ne fait que s'enfoncer plus profondément dans son aliénation.

La recherche inconsidérée du plaisir est l'inverse de la quête du bonheur, qui doit être réfléchi. Le désir n'est pas le meilleur allié du bonheur, puisque la raison doit le modérer en relativisant nos espérances les plus vaines. Le désir n'est esclavage que lorsqu'il n'accepte pas d'être confronté à la réalité des faits. Céder à chacune de nos tentations comme Don Juan cède à son besoin de séduction équivaut de se rendre dépendant de nos chimères.¹²

Johnny Marco dans le cadre de sa profession provoque régulièrement une impression de malaise. Les gestes qu'ils posent ne sont pas adaptés. Comme pour le personnage de Chelsea dans *The Girlfriend Experience*, Johnny Marco a une segmentarité faible qui cause un brouillage entre sa vie privée, professionnelle et son image médiatique. Par exemple, à la conférence de presse de son nouveau film *Berlin agenda*, Johnny Marco pose devant l'affiche du film en compagnie de l'actrice principale interprétée par Michelle Monaghan. Le malaise entre les deux est palpable. L'actrice fait un commentaire ironique au sujet de l'apparence négligé de Johnny qui essayait maladroitement de ne pas envenimer davantage la situation en ne disant rien. Visiblement ennuyée par son silence hébété, elle le regarde fixement et lui dit : « is that it? ». Johnny reste stoïque, comme s'il ne comprenait pas son comportement belliqueux. Elle lui répond : « it wasn't even that good », quitte la séance de photo et le laisse seul devant l'affiche. Il ne peut tout simplement pas s'empêcher de coucher avec toutes les filles qu'il rencontre.

Le rapport du désir à son objet est paradoxal : d'une part, en cherchant à se satisfaire, le désir cherche sa mort comme désir; d'autre part le sujet ne désire pas tant posséder un objet que d'accéder à son identité. [...] Désirer implique,

¹² Lamouche, Fabien, *Le désir*, Les éditions Hatier, Paris, 1999, p. 10.

de fait, une sorte de perte de soi dans l'objet, une dépersonnalisation qui se manifeste, au plus fort de son intensité par la perte de l'autonomie et l'échec de toute tentative de maîtrise de soi. En ce sens, le désir est inséparable d'une forme d'aliénation par laquelle un sujet s'identifie purement et simplement à sa quête irréfléchie de l'objet désiré.¹³

En hédoniste, Johnny Marco identifie son bonheur à la satisfaction de ses désirs, ce qui perturbe sa relation entre le plaisir et le devoir. Ainsi, il fuit ses responsabilités familiales et professionnelles et devient l'instrument de sa propre aliénation en accomplissant son plein potentiel en tant que sujet de plaisirs. Johnny Marco ne se sent pas coupable de la jouissance excessive des plaisirs dont il multiplie les occasions jusqu'à satiété. Au contraire, il se sent coupable de ne pas être capable de jouir davantage des plaisirs qu'il s'offre.

5.5 Johnny Marco et l'art de la dérive

Johnny Marco représente une forme d'art de la dérive. Pour user de métaphore, le Château Marmont est la prison heureuse où il flotte à surface des choses. Ainsi, Johnny Marco cristallise en lui un hédonisme ontologique. Il érige en lignes de fuites les investissements libidineux par lesquelles il exprime la puissance que lui confère son aura de vedette. Ironiquement, sa dérive hédoniste est une forme de compensation pour sa vie réglée par les institutions médiatiques du spectacle. Ces institutions exercent un pouvoir sur lui en l'entraînant dans des processus de subjectivation qui le font voir et parler dans les médias. Le pouvoir esthétise son image et exerce une influence sur sa façon de communiquer en imposant les sujets et en suggérant des réponses. Ainsi, sa fonction sociale d'acteur délimite les contours de sa forme de vie,

¹³ *Ibid.*, p. 28.

non seulement dans les films dont il est la vedette, mais également dans ses relations sociales. D'une certaine façon, le pouvoir médiatique contraint Johnny Marco à se conformer à sa réputation, c'est-à-dire l'image de marque qu'il représente pour le public. Les errances quotidiennes de Johnny Marco sont des illusions de lignes de fuite et des efforts creux de déterritorialisation. Johnny Marco, malgré la déchéance de son style de vie, n'arrive pas à échapper à l'instrumentalisation de son identité par le pouvoir médiatique. La nonchalance de Johnny Marco est caractéristique du *Bloom* : « se nourrir mal est un luxe, un signe d'oisiveté. Le mépris du corps est une relation à soi parfaitement complaisante¹⁴ ». Aussi inconsistant et blessé qu'il puisse être, il ne peut échapper à son image de jeune premier. Les médias le présentent comme un grand acteur et un ambassadeur de la culture américaine dans le monde. Son identité sociale est construite par les processus de subjectivations induits par le pouvoir médiatique du spectacle. Le problème est qu'il s'identifie à sa forme de vie, ce qui l'enferme dans sa fonction économique. Malgré la distance absurde qui sépare son style de vie de son image de marque, il n'arrive pas à se déterritorialiser.

La rationalisation identitaire qu'exerce le pouvoir médiatique sur Johnny Marco se répercute sur sa relation avec sa fille. Ainsi, pour échapper au contrôle du pouvoir, Johnny rejette tous les rôles que tentent de lui imposer les institutions du spectacle, mais aussi de la famille. Cette tentative pathétique de désubjection l'empêche d'assumer ses responsabilités de père. Ses efforts de déterritorialisation dans un hédonisme démesurés se transforment en ligne de destruction et d'abolition. Cette violence autodestructive est une intervention affective brutale dans la réalité causée par l'incapacité de Johnny Marco de rationaliser sa situation. Il n'arrive pas à se

¹⁴ Tiqqun (Périodique). *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, 2001, p. 101.

distancier de son désir et il est incapable de s'extirper de la confusion existentielle que provoquent ses rapports de forces qu'il entretient avec le pouvoir économique.

[La] fuite schizophrénique elle-même ne consiste pas seulement à s'éloigner du social, à vivre en marge : elle fait fuir le social par la multiplicité des trous qui le rongent et le percent, toujours en prise directe sur lui, disposant partout les charges moléculaires qui feront sauter ce qui doit sauter, tomber ce qui doit tomber, fuir ce qui doit fuir, assurant en chaque point la conversion schizophrénique comme processus en force effectivement révolutionnaire. [...] du schizo au révolutionnaire, il y a seulement toute la différence de celui qui fuit, et de celui qui sait faire fuir ce qu'il fuit, crevant un tuyau immonde, faisant passer un déluge, libérant un flux, recoupant une schize.¹⁵

En cherchant à fuir les enfermements institutionnels de la famille et de son image médiatique, Johnny Marco trouve refuge dans ce que Marc Auger qualifie de non-lieu anthropologique où il est impossible de créer des relations organiques avec d'autres individus.

[Les] non-lieux sont voués à la mise en scène d'un éternel présent et à l'assemblage de mondes sociaux qui ont bien du mal à faire œuvre et signification commune. Par une grave déficience à établir des liens et des médiations entre des masses d'individus largement atomisés et à maintenir ce qui tient lieu de vie collective, par un tel « désœuvrement » aurait dit Jean-Luc Nancy, ils sont propices à générer toutes sortes de troubles, de mal-être, de fermetures inquiétantes sur soi et de violences.¹⁶

Johnny Marco réside au Château Marmont pour échapper à toutes formes responsabilités institutionnelles. Paradoxalement, la vie de château, comme pour le personnage de Marie-Antoinette, n'est pas un espace de désubjection, mais un

¹⁵ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Oedipe*, Édition de Minuit, 1980, p. 408

¹⁶ Colleyn, Jean-Paul, Dozon, Jean-Pierre, *Lieux et non-lieux de Marc Augé*, *L'Homme* 1/ 2008 (n° 185-186), p. 7.

non-lieu dans lequel s'actualise quotidiennement une forme de désœuvrement existentiel. Le territoire individualiste du non-lieu constitue une forme de régression dans la jouissance compulsive de la consommation et affaiblit considérablement la vitalité de Johnny Marco. L'usage des plaisirs contamine la production désirante de Johnny Marco. Le désir est un processus continu qui n'a qu'un seul ennemi, ce qui vient l'interrompre. Le plaisir, par nature, est un fait qui au même titre que la mort vient interrompt les processus. Les processus sont la création de nouvelles possibilités de vie. Elles tracent des chemins vers de nouvelles formes de vie. Ainsi, Johnny Marco, en identifiant son désir à un hédonisme ininterrompu, abolit l'émission de processus permettant à la création de nouvelles possibilités d'existence. La production désirante de Johnny Marco est aliénée par l'usage excessif des plaisirs. L'aliénation se manifeste dans une multitude d'affectes tristes représentant les symptômes de sa vitalité épuisée. Sa fuite dans la jouissance cynique des plaisirs ne lui permet pas de se différencier de son image de vedette. Ainsi, son désir n'est pas révolutionnaire, mais tortionnaire. Ses investissements libidineux sont domestiqués par le pouvoir médiatique et utilisés comme matériel promotionnel. L'échec de la tentative de fuite de Johnny Marco ne fait que démontrer le contrôle qu'exerce la société de consommation sur sa production désirante. C'est le paradoxe de Johnny Marco. Sa tentative de désubjection par le refus de respecter ses responsabilités familiales et de répondre aux exigences de son image de marque le met devant l'inconsistance de son identité. Cette prise de conscience douloureuse l'empêche de jouir des plaisirs qui auparavant le satisfaisaient. Cette frustration le pousse à se lancer dans une surenchère de plaisirs dont il n'arrive pas jouir. Il reproduit ainsi, avec tout son cynisme, le mythe de Don Juan, s'opposant aux contraintes sociales par la jouissance des plaisirs. Ainsi, le film *Somewhere* représente d'un point de vue critique, un individu emporté par des pouvoirs économiques et médiatiques dans des

processus de subjectivation qui le font voir et parler, lui donne une forme de vie, une identité et exerce un contrôle sur lui.

À la trentième minute du film, Johnny se rend à une conférence de presse pour y faire la promotion de son nouveau film *Berlin agenda*. Seul devant une vingtaine de journalistes, Johnny éprouve beaucoup de difficultés à communiquer. Une femme lui demande : « votre nouveau film fait-il référence à la mondialisation et au post-modernisme? » Johnny n'en a aucune idée, il n'a rien à dire sur le sujet. Un autre lui demande : « qui est cette Cleo qui a signé votre plâtre? » Finalement, la question est posée : « qui est Johnny Marco? » La salle silencieuse attend la réponse. Johnny reste perplexe, sans réponse. Le temps passe et le silence demeure. *L'image-temps* transforme Johnny Marco en un sujet nu. Il perd son aura de vedette et se vide de son contenu. L'utilisation du plan-séquence constitue une proposition esthétique qui permet à Sofia Coppola d'établir formellement le thème de l'aliénation, et même de la faire ressentir aux spectateurs. Ce régime qualitatif de visibilité nous permet de distinguer les caractéristiques de ce que Gilles Deleuze nomme *l'image-temps*. Le capitalisme constitue une entreprise de subjectivation et le réalisme cru de *l'image-temps* aménage un itinéraire permettant de se laisser affecter par des personnages débarrassés de la subjectivation, des vies nues déshabillées par le temps de l'image de leurs masques sociaux.

Somewhere démontre comment les formes de communications médiatiques et intersubjectives à travers les représentations et le langage constituent des ondes de propagation de désirs et de croyances soumises à l'influence de l'idéologie capitaliste. Les productions cinématographiques hollywoodiennes et la médiatisation des vedettes qui en font partie exercent un pouvoir de domestication idéologique qui neutralise la puissance révolutionnaire du désir. L'idéologie capitaliste institue de

façon ingénieusement perverse le plaisir comme une forme résistance à l'isolement induit par les processus de subjectivation. Les plaisirs de la consommation forment le liant social de l'économie capitaliste.

CHAPITRE VI

THE LIMITS OF CONTROL, DÉPASSEMENT, SYNTHÈSE ET CONCLUSION

6.1 Introduction à la conclusion

Le cinéma classique hollywoodien présente des récits structurés selon une logique causale compréhensible qui oriente la quête des protagonistes vers un but précis. Les films hollywoodiens cadrent dans des genres spécifiques et se conforment aux conventions.

L'imaginaire se structure selon des archétypes : il y a des patrons-modèles de l'esprit humain, des besoins structurés. Toute culture est constituée par des « patrons-modèles », qui ordonnent les rêves et les attitudes. L'analyse structurale nous montre qu'on peut réduire à des structures mathématiques les mythes et les attitudes culturelles; l'industrie peut donc en principe constituer des standards à partir de patrons-modèles culturels.¹

Les grands récits produits par les usines à rêves colonisent la puissance de l'imaginaire et le caractère révolutionnaire du désir en y superposant de façon restrictive le mythe fondateur de la recherche du bonheur. Deleuze nous mettait en garde par rapport à la terrible volonté de puissance des rêves : « Méfiez-vous du rêve de l'autre, parce que si vous êtes pris dans le rêve de l'autre, vous êtes foutu² ». Ainsi, Jarmusch brise les structures génériques des genres cinématographiques hollywoodiens en représentant des histoires qui ne progressent pas selon une logique causale. Dans *The Limits of Control*, Jim Jarmusch détourne les codes du film de

¹ Morin, Edgar. "L'industrie culturelle." *Communications* 1.1, 1961, p. 41-42.

² Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?*. Ministère de la Culture et de la Communication, 1987, p. 5.

suspense en mettant en scène un héros criminel qui déjoue les mécanismes de contrôle de l'imaginaire exercé par les grands rêves hollywoodiens et s'oppose normes sociales établies.

Pour conclure de notre mémoire, nous observerons le déploiement de nouvelles formes de résistances à partir du personnage du *Lone Man*. Ainsi, nous établirons comment le *Lone Man* trace des lignes de fuites qui permettent d'échapper au développement infini des processus de subjectivation induits par le pouvoir économique et politique. Le *Lone Man*, par l'exercice de l'élément différentiel, pousse à son paroxysme la puissance de l'imagination et le pouvoir révolutionnaire du désir. Il défend le pluralisme des valeurs à partir duquel il affirme sa volonté de puissance. Il ne recherche pas le plaisir dans la réalisation de ses désirs, mais vit en accord avec la sagesse existentielle nietzschéenne selon laquelle le plaisir accompagne l'exercice de la *volonté de puissance* : « Qu'est-ce que le bonheur? Le sentiment que la puissance croît, qu'une résistance est en voie d'être surmontée. Non d'être satisfait, mais d'avoir davantage de puissance. Non pas la paix, mais la guerre. Non la vertu, mais la valeur³ ». La vitalité du *Lone Man* est liée au pluralisme des valeurs face à une vie de contraintes politiques, sociales ou professionnelles. Deleuze, dans *Nietzsche et la philosophie*, apporte ce commentaire sur l'exercice de la volonté de puissance par rapport aux mécanismes de contrôle qui régule les comportements sociaux à travers les processus de subjectivation : « Le produit de la culture n'est pas l'homme qui obéit à la loi, mais l'individu souverain et législateur qui se définit par la puissance sur soi-même, sur le destin, sur la loi : le libre, le léger, l'irresponsable⁴ ». Cette dernière citation démontre, selon nous, que la posture philosophique du *Lone*

³ Nietzsche, Friederich, *L'antéchrist* : (suivi de) *Ecce homo*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Éditions Gallimard, Paris, 1990, p. 11.

⁴ Deleuze, Gilles. "Nietzsche et la philosophie (Paris: PUF, 1962)." *Nietzsche and Philosophy*, p. 157

Man dans *The Limits of Control* cadre assez avec l'éthique individualiste nietzschéenne.

Dans les chapitres précédents sur *The Girlfriend Experience* et *Somewhere* nous avons proposé des pistes d'analyse par rapport à la problématique du corps à l'épreuve de la consommation en agençant les personnages de Johnny Marco et de Chelsea aux concepts du *Bloom* et de la *Jeune-Fille*. En reprenant pour notre compte les analyses de Tiqqun, nous avons pu développer sur l'idée que Johnny Marco est détaché de son corps et déconnecté de la réalité matérielle sensible. Ainsi, en se dissociant de sa forme de vie, Johnny se retrouve confronté à l'absurdité de sa condition, ce qui le plonge dans une sorte d'apathie existentielle qui l'empêche de jouir des plaisirs qui, ironiquement, devraient rendre tolérable cette situation. Afin de fuir sa condition de *Bloom* et de tester les limites de son détachement, Johnny Marco met son corps à l'épreuve de l'accomplissement ininterrompu de tous ses désirs par le truchement du corps des *Jeunes-Filles*. Johnny Marco poursuit son bonheur dans les infâmes consolations qui ne font que réfléchir son désespoir. « La poursuite des "sensations fortes", de "l'intensité vécue", qui semble l'ultime raison de vivre de tant de désespérés, ne parvient-elle jamais à les distraire de la tonalité affective fondamentale qui les peuple : l'ennui?⁵ » Chelsea, contrairement à Johnny Marco, n'expérimente pas le sentiment de désœuvrement existentiel, mais utilise la crise du *Bloom* à son profit en mettant en œuvre son pouvoir de séduction dans processus de devenir objet de désir. La valeur de la *Jeune-Fille* est congruente à la profondeur de l'isolement du *Bloom*. Chelsea s'identifie donc totalement à son corps de *Jeune-Fille* qu'elle soumet à une discipline rigoureuse de mise en forme et d'esthétisation. La *Jeune-Fille*, en devenant un objet vivant de consommation exerce un pouvoir

⁵ Tiqqun (Périodique), *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000, p. 18.

d'attraction sur le *Bloom* puisqu'elle constitue la dernière consolation que l'argent peut procurer dans un monde où la jouissance que procure le matériel est dévaluée. Le péril du *Bloom* se cache dans les fausses consolations qui ne font qu'accroître son désespoir et son impuissance. La *Jeune-Fille*, qui devait être l'objet de consolation du *Bloom*, ne fait que contribuer à son malheur, à sa dépression. Le *Bloom* a perdu la capacité de créer, déconnecté qu'il est de la puissance révolutionnaire de son désir et de son imagination. Le supplice du *Bloom* est de ne pouvoir désirer autre chose que la *Jeune-Fille*. « Chez la Jeune-Fille comme chez tous les autres Blooms, la fringale de divertissement prend ses racines dans l'angoisse.⁶ » Le *Bloom* est prisonnier de son aliénation et la *Jeune-Fille*, de sa fonction. Le cœur de pierre de la *Jeune-Fille* est la rançon de la gloire. Malgré la répression des sentiments, à la fin de *The Girlfriend Experience*, Chelsea sans faire un spectacle de ses émotions, montre la souffrance d'une *Jeune-Fille* esseulée, le chagrin d'amour d'un corps mercenaire. Johnny Marco, à la fin de *Somewhere*, fait la paix avec son angoisse et jouit de la liberté fragile de l'homme seul marchand dans un paysage sauvage. À ce moment, Johnny Marco ne représente plus la dérive du *Bloom*, mais bien sa fuite. « Dorénavant, il n'y a plus nulle part que le *Bloom*, et la fuite du *Bloom*.⁷ »

Nous achevons notre analyse par le film *The Limits of Control* qui présente le personnage inattendu du *Lone Man* à travers un voyage imprévisible questionnant notre perception de la réalité. Le *Lone Man* représente un mode d'existence nouveau qui dépasse la crise du sujet et à la tentation d'aliéner son désir en le fixant sur de fausses consolations. Contrairement à l'agencement du concept du *Bloom* et du personnage de Johnny Marco ou celui de la *Jeune-Fille* et de Chelsea, le *Lone Man*

⁶ Tiqqun (Périodique), *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*. Mille et une nuits, 2001. P. 128.

⁷ Tiqqun (Périodique), *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000, p. 20.

est un personnage concept en lui-même. Il trace les lignes de fuites imaginaires en dehors des mécanismes de contrôle. Comme son nom l'indique, le *Lone Man* n'est pas un individu, ni un sujet, il est une abstraction, une métaphore de ce qui donne à la vie son merveilleux contenu, c'est-à-dire la puissance de l'imagination, la capacité de créer de la beauté à partir de la solitude et du désespoir. Le *Lone Man*, ou l'homme seul, reprend le défi effroyable que représente la fuite désespérée du *Bloom* là où Johnny Marco l'avait laissé. Dans sa fuite, le *Lone Man* ne cherche pas de fausse consolation, mais bien une arme qui lui permettra de se réapproprier les puissances de son imagination et les forces de son désir. Chaque minute de sa vie est un duel qui oppose la discipline nécessaire à la reconquête de l'imaginaire aux fausses consolations de la jouissance et du plaisir. L'anonymat du *Lone Man*, ainsi que des autres personnages du film – aucun des personnages a un prénom, ils sont tous identifiés par de noms génériques : Driver, Blonde, etc. –, est en soit un processus désubjectivation, c'est-à-dire un moyen de se soustraire aux mécanismes de contrôle tyrannique des sujets. Les sujets, personnages, du film déjà en partie désubjectivés, par leurs noms génériques et catégoriels, profitent d'une marge de manoeuvre qui leur permet de résister sans peur de *nuire à leurs noms*. Le *Lone Man* vit en dehors du temps et de la réalité matérielle des choses. Il arrive à distinguer les exigences absurdes que le pouvoir et les organisateurs de l'oppression imposent à sa vie. Les dernières pages de notre conclusion proposent de développer quelques pistes d'analyses afin de mieux comprendre le mode d'existence du *Lone Man*. Par-là, nous proposons d'étudier les possibilités d'une ligne de fuite aux contraintes de la consommation : ligne de fuite, certes, romanesque ou fictionnelle s'il en est, mais pas abstraite pour autant.

6.2 Brève présentation de Jim Jarmusch

Jim Jarmusch est né le 22 janvier 1953 à Akron en l'Ohio aux États-Unis. Il a grandi dans une famille de classe moyenne. Sa mère, d'origine irlandaise et allemande, écrivait des critiques de films et de pièces de théâtre. Son père, un homme d'affaires d'origine tchèque et allemande, travaillait pour l'entreprise manufacturière américaine BFGoodrich.

Après l'obtention de son diplôme secondaire en 1971, Jim Jarmusch déménagea à Chicago afin de poursuivre ses études à la *Medill School of Journalism* de la Northwestern l'University. Il abandonna finalement le journalisme pour se consacrer à des études littéraires à la Columbia University de New York. À sa dernière année, Jim Jarmusch participa à un programme d'échange et déménagea à Paris pour le semestre d'été. Pendant son séjour, qui durera finalement dix mois, il passera beaucoup de temps à la Cinémathèque française de Paris à visionner les films d'Antonioni, de Mizoguchi et d'Ozu. Il découvre alors certains réalisateurs qui exerceront une influence sur son œuvre. En 1975, Jim Jarmusch sera diplômé de la Columbia University. En 1976, il est accepté comme étudiants au département de cinéma et télévision de la *Tisch school of the Arts* de la New York University. Parmi les diplômés de cette prestigieuse école, mentionnons notamment : Woody Allen, Joel Coen, Martin Scorsese et Oliver Stone. Dans le cadre de sa formation, Jim Jarmusch rencontre également d'autres étudiants tels que Sara Driver, qui produira trois de ses premiers films et partagera sa vie durant de nombreuses années, Tom DiCillo, qui sera le directeur de la photographie pour *Stranger Than Paradise* et Howard Brookner, avec qui il tournera un documentaire sur l'auteur américain associé à la Beat Generation William S. Burroughs. Durant sa dernière année de scolarité, Jim Jarmusch a travaillé comme assistant personnel de Nicholas Ray,

professeur à la New York University, sur son dernier film *Lightning Over Water*, qu'il termine à l'aide de Wim Wenders. L'intention originale de Nicholas Ray était de faire un film de fiction mettant en scène un peintre mourant du cancer qui se déplace en mer vers la Chine pour trouver un remède à sa maladie. Ce projet est finalement devenu irréalisable compte tenu de l'état de santé du réalisateur. Nicholas Ray, atteint d'un cancer, accepte alors d'être filmé par Wim Wenders pendant ce qui devait être le tournage de *Lightning Over Water* et qui deviendra finalement les derniers moments de sa vie. C'est ainsi que *Lightning Over Water* s'est transformé en *Nick's Movie*, un documentaire sur les derniers jours de la vie du réalisateur Nicholas Ray vue par Wim Wenders. Nicholas Ray est décédé le 16 juin 1979 d'un cancer du poumon. Nicholas Ray enseigna à Jim Jarmusch à la New York University et exerça une influence sur l'œuvre du jeune réalisateur en agissant comme conseiller à la scénarisation pour son film de fin d'études *Permanent Vacation*. En 1980, peu de temps après la mort de Nicholas Ray, Jim Jarmusch utilisa l'argent de ses bourses d'études pour produire *Permanent Vacation*, son premier long métrage. En 1984, Jim Jarmusch remporte la Caméra d'Or au Festival de Cannes, le Léopard d'Or au Festival de Locarno et le Grand Prix de l'Union de la critique de cinéma pour *Stranger Than Paradise*. En 1986, Jim Jarmusch écrit et réalise *Down by Law*, mettant en vedette John Lurie et Tom Waits ainsi que Roberto Benigni. En 1989, *Mystery Train* se retrouve en compétition officielle pour la Palme d'Or lors du Festival de Cannes. En 1991, écrit et réalise *Night on Earth* mettant en vedette Roberto Benigni, Gena Rowlands et Isaach de Bankolé. En 1995, Jim Jarmusch réalise *Dead Man*, un western tourné en noir et blanc avec Johnny Depp et Gary Farmer et Robert Mitchum. Le film fut sélectionné en compétition officielle pour la Palme d'Or lors du Festival de Cannes. En 1999, *Ghost Dog, The Way of the Samurai*, met en vedette Forest Whitaker, un tueur à gages solitaire et laconique qui vit selon le code d'honneur des samouraïs. Le film fut sélectionné en compétition officielle pour la Palme d'Or lors du Festival de

Cannes. En 2003, Jim Jarmusch présente *Coffee and Cigarettes*, un film composé à partir d'un triptyque de trois courts-métrages faisant le récit de onze personnages assis autour d'un café et fumant des cigarettes. *Coffee and Cigarettes I, II et III* ont été filmées au cours des deux décennies précédentes. En 2005, *Broken Flowers* met en vedette Bill Murray dans le rôle de Don Johnston, un retraité qui reçoit une lettre anonyme d'une maîtresse l'informant qu'il a un fils après s'être fait laisser par sa conjointe. Ainsi, Don se lance dans un voyage à travers les États-Unis à la recherche de ses anciennes flammes pour trouver la mère de son fils. *Broken Flowers* remporta le grand prix du jury du Festival de Cannes. En 2009, Jarmusch réalise *The Limits of Control*, un film méditatif tourné en Espagne mettant en vedette Isaach de Bankolé dans le rôle d'un tueur à gages solitaire engagé pour une mission secrète. En 2013, Jarmusch réalise *Only Lovers Left Alive* avec Tilda Swinton, Tom Hiddleston, Mia Wasikowska, Anton Yelchin et John Hurt. Le film explore le mythe des vampires. *Only Lovers Left Alive* est sélectionné en compétition officielle du Festival de Cannes.

6.3 Brève présentation de Isaach de Bankolé

Isaach de Bankolé est le dixième d'une famille de 16 enfants. Il est né le 12 août 1957 dans la ville d'Abidjan Côte-d'Ivoire. Isaach est demeuré à Abidjan jusqu'à la dernière année de son école secondaire. À dix-huit ans, il a immigré à Paris, où il a obtenu une maîtrise en mathématique et sa licence de pilote privé. En marchant dans la rue, Isaach rencontre par hasard le réalisateur Gérard Vergez qui lui demande de jouer dans un de ses films. Intéressé par la proposition, Isaach étudia l'art dramatique à l'école de théâtre Le Cours Simon. En 1987, il a reçu le César du meilleur jeune espoir masculin pour le film *Black Mic Mac* et en 2003, il remporte le Outstanding

Achievement Award au New York Vision Festival pour sa performance dans *The Killing Zone*. Il a joué dans plusieurs films de Jim Jarmush tels que : *Night on Earth*, *Ghost Dog, la voie du samouraï*, *Coffee and Cigarettes* et *The Limits of Control* de Jim Jarmusch.

6.4 *The Limits of Control* ou la fuite du Bloom

The Limits of Control est un film de suspense abstrait dans lequel dérive le *Lone Man*, un personnage métaphorique vivant dans le monde de l'allégorie et du mythe. Le film se concentre sur le personnage du *Lone Man*, un mercenaire moralement ambigu et son implication dans un conflit mystérieux. Jarmusch porte un regard sur l'Amérique à travers les yeux de personnages étrangers qui lui permettent d'actualiser une certaine distance par rapport aux représentations patriotiques de l'identité nationale. *The Limits of Control* représente une série de personnages mystérieux provenant de différentes cultures échangeant des informations sensibles avec le *Lone Man* en utilisant un langage énigmatique chargé des références au cinéma, à la musique et la peinture. Le *Lone Man* est investi d'une mission dont les objectifs demeurent indéterminés. Il se rend en Espagne, où il séjourne à Madrid, Séville et Almeria. Le *Lone Man* est suivi par un hélicoptère noir de ville en ville. Il se fait conduire dans le désert de Tabernas où se trouve un abri fortifié fortement gardé. Après avoir observé de loin, il pénètre dans la forteresse et assassine sa cible, l'Américain, avec une corde de guitare. Le voyage intérieur du *Lone Man* culmine dans une lutte de pouvoir entre l'imagination et les forces furtives des mécanismes de contrôle qui impose la tyrannie de la pensée unique.

6.5 Dérangement des sens

Le film s'ouvre la citation présentée en français et en anglais du poème *Le Bateau ivre* d'Arthur Rimbaud : « Comme je descendais dans les rivières infranchissables/je ne me sentais plus guidé par les passeurs ». Dans sa seconde *lettre du voyant* (*À Paul Demeny le 15 mai 1871*), Arthur Rimbaud développe son point de vue sur la condition poétique et l'esthétique du dérèglement : « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens⁸ ».

Dans la seconde lettre, la plus importante que l'on considère généralement comme une sorte de manifeste littéraire, Rimbaud. Son programme repose sur une idée maîtresse, source de renouvellement dans l'art et de changement dans la manière de le pratiquer. Il fait appel, en effet, au « *dérèglement de tous les sens* ». De cette manière, le poète pourra se faire « *voyant* » et arriver à « *l'inconnu* ». ⁹

Le *dérèglement* rimbaldien s'attaque au conformisme social et à ses ondes de propagations que constituent les représentations collectives. L'esthétique du dérèglement revendique la transgression des règles sociales et des conventions artistiques. La désorientation est envisagée comme étant une source de connaissances permettant de prendre conscience du relativisme des valeurs et des croyances et du caractère immanent et subjectif de la perception. L'actualisation, par le dérèglement des sens, d'une certaine distance par rapport à l'idéologie dominante permet l'usage de l'élément différentiel et l'affirmation de la puissance de l'imaginaire individuel. L'extrait du poème *Le Bateau ivre* présenté par Jim Jarmusch au début du film

⁸ Rimbaud, Arthur, *Seconde lettre du voyant adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871*, 1871. Récupéré le 27 mai 2014 de

http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant_panorama.htm#commentaire

⁹Ramos, Jean-Marc. "Temps et œuvres. À la recherche de la cinquième saison." *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines* 14 (2011).

constitue une sorte de métaphore du film qui devient le bateau par lequel se matérialisent le dérangement des sens et la désorientation intentionnelle. Le personnage de *Blonde*, interprétée par Tilda Swinton, raconte au *Lone Man* que :

« The best films are like dreams you're never sure you've really had. I have this image in my head of a room full of sand, and a bird flies towards me and dips its wing into the sand. And I honestly have no idea whether this image came from a dream or a film¹⁰ ».

The Limits of Control, sous le couvert d'un récit d'espionnage, *The Limits of Control*, tel un *Le Bateau ivre*, altère notre état de conscience et nous installe dans un état méditatif entre le réel et l'imaginaire, une sorte de voyage psychédélique par lequel nous explorons plusieurs considérations philosophiques, politiques et artistiques.

L'exercice de l'imagination requiert une certaine forme de discipline. Ainsi, le *Lone Man* affine son énergie vitale et ouvre sa conscience en pratiquant le tai-chi. En tant qu'esthète méditatif, il tend vers un idéal ascétique et garde bien de dissiper son énergie sexuelle. La séquence dans laquelle le *Lone Man* rencontre le personnage de Nude dans sa chambre d'hôtel représente bien le genre de contrôle de soi qu'il pratique. Ainsi, le *Lone Man* réagit de façon inattendue lorsqu'il trouve la jeune femme nue, un pistolet à la main, se prélassant sur son lit de chambre d'hôtel.

Nude: « Do you like my ass? ».

Lone Man: « Yes ».

Nude: « So what's wrong? Don't like sex? »

¹⁰ Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Les meilleurs films sont comme des rêves, vous n'êtes jamais sûr que vous avez vraiment eu. Dans ma tête, j'ai l'image d'une pièce remplie de sable, et un oiseau vole vers moi et plonge ses ailes dans le sable. Et je n'ai honnêtement aucune idée si cette image est venue d'un rêve ou d'un film. »

Lone Man: « never while I'm working. »

Nude: « Really? Mmm. How can you stand it? ».

Malgré ses tentatives de séduction, le *Lone Man* refuse les avances de *Nude*. Il l'observe de la même façon qu'il observe une peinture. Il se couche à ses côtés sur le lit et dort tout habillé et les yeux grands ouverts.

6.6 Retour sur *Johnny Guitar*

Dans son film *The Limits of Control*, Jim Jarmush fait une référence textuelle au film *In a Lonely Place* de Nicholas Ray. Comme nous l'avons vu, le réalisateur Nicholas Ray fut son professeur à la New York University et son conseiller à la scénarisation pour son film de fin d'études *Permanent Vacation*. Il nous apparaît que l'analyse de l'œuvre de Nicholas Ray, qui a eu une influence certaine sur l'œuvre de Jim Jarmush, constitue un angle de lecture permettant d'approfondir plusieurs thèmes importants développés dans *The Limits of Control*.

Nicholas Ray est principalement connu pour son film culte, lauréat de l'Oscar du meilleur scénario original, *Rebel Without a Cause*, réalisé en 1955. Ce film établit le statut iconique de James Dean qui représente, pour la génération entre la Deuxième Guerre mondiale et la guerre froide, la contestation des valeurs sociales et politiques dominantes aux États-Unis. Nicholas Ray, dans *Rebel Without a Cause*, représente la jeunesse comme une force d'opposition à une forme de déchéance du climat social américain. Nicholas Ray est un réalisateur important dont l'œuvre a eu une influence certaine sur le cinéma hollywoodien d'après-guerre. Les personnages troublés et solitaires de ses films ont contribué à renouveler l'archétype du héros construit par le

cinéma classique hollywoodien en introduisant la figure de l'antihéros qui est entre autres représenté dans son film de 1954, *Johnny Guitar*. En 2008, *Johnny Guitar* a été parmi les 25 films retenus pour être conservés par la *United States National Film Registry* de la *Library of Congress* à cause de l'importance durable de son apport au patrimoine culturel, historique et esthétique de la culture américaine¹¹. À l'occasion de la sortie de la version restaurée du film, Martin Scorsese fait une présentation enthousiasmante des qualités esthétiques et de la richesse des thématiques du western *Johnny Guitar* :

His modern sensibility has induced a number of different readings from the feminist analysis of film to the Freudian subtext in the perverse sexuality that ran through it. *Johnny guitar* also be seen as really characterizing the paranoia in the witch-hunt of the McCarty period. Shot in Trucolor, overtly painted, giving vivid quality to the images Nicholas Ray deviates from all the conventions of the traditional westerns. The film is very stylized from the use of contrast between the barren landscape and the ornate decor of Joan Crawford's saloon Vienna's to the symbolic use of color throughout the film for instance the color blue is suppressed black-and-white were systematically opposed in décor. Ray also reversed genre traditional iconography. Black is the

¹¹ *Cinematic Classics, Legendary Stars, Comedic Legends and Novice Filmmakers Showcase the 2008 Film Registry*, Library of Congress, 2008. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-237.html>

color of Mercedes McCambridge and the lawmen while the outcaste were endowed with rich colors or even pure white.¹²

Le maccartisme est un phénomène social et culturel qui a touché tous les niveaux de la société américaine. Ainsi, certaines personnalités hollywoodiennes politiquement influentes formèrent la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* afin de dénoncer l'infiltration communiste et fasciste au sein de l'industrie cinématographique. Le livre *The Inquisition in Hollywood* examine les activités politiques radicales visant à lutter contre l'infiltration communiste et fasciste qui se sont produites dans l'industrie du cinéma à l'époque des enquêtes de la *House Un-American Activities Commission*. Les activités de la commission menèrent à la célèbre *Hollywood blacklist* et au bannissement de plusieurs artistes soupçonnés d'être des sympathisants communistes.

February 1944, the remnant of the Screen Playwrights had joined with a number of notable reactionaries (Walt Disney, director Sam Wood, actor Adolph Menjou, etc.) to launch a militantly anti-Communist organization, the *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*.¹³

¹² Scorsese, Martin, *Présentation de l'édition restaurée de Johnny Guitar*, You tube, 2001. Récupéré le 27 mai 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=PAw7y76awqk>. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Sa sensibilité moderne provoqua un certain nombre de lectures féministes de son film qui ont approfondi le sous-texte freudien de la sexualité perverse qui y est illustré. Johnny guitare peut être considérée comme un film étant caractéristique de la paranoïa qui régna durant l'époque de la chasse aux sorcières et du Maccartisme. Tourné en Trucolor, la saturation vibrante des couleurs confère de la vitalité aux images de Nicholas Ray qui s'écartent ainsi de toutes les conventions des westerns traditionnels. Le film met en contraste les paysages arides par rapport au décor fleuri du Salon Vienna de Joan Crawford. Il utilise la couleur de façon symbolique. Par exemple, la couleur bleue est complètement supprimée du film et les noirs et blancs sont systématiquement opposés dans la décoration. Ray a renversé l'iconographie traditionnelle genre western. Le noir est la couleur de Mercedes McCambridge et des représentants de la loi tandis que les hors-la-loi sont vêtus de couleurs et de blanc. »

¹³ Ceplair, Larry, England, Steven. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*. Univ of California Press, 1983, p. 193, traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « En février 1944, le reste des scénaristes avait rejoint un certain nombre de notables réactionnaires (Walt

L'acteur Ward Bond était un membre actif de la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* et participait activement à la chasse aux sorcières pendant le maccartisme. « Future officers of the Alliance would include Robert Taylor, Adolphe Menjou, Gary Cooper, Hedda Hopper, John Wayne, Ward Bond, Charles Coburn, and Roy Brewer.¹⁴ » En 1954, Ward Bond joue le rôle de John McIvers dans le western *Johnny Guitare* du réalisateur, Nicholas Ray.

Despite this comment on contemporary events, Nicholas Ray was happy to use Ward Bond and Sterling Hayden in the film respectively one of the most militant members of the Motion Picture Alliance, and an actor who had 'named names' to the committee in 1951.¹⁵

Dans le film *Johnny Guitar*, l'enquête sur le vol de banque montre à plusieurs reprises les représentants de la loi, commandée par John McIves, l'acteur Ward Bond, tenter de forcer les habitants de la petite ville à témoigner l'un contre l'autre. Ainsi, le western représente dans une métaphore ironique les activités du *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, qui essaie de forcer les travailleurs de l'industrie cinématographique à se dénoncer entre eux.

Disney, le réalisateur Sam Wood, acteur Adolph Menjou, etc) pour lancer une organisation anti-communiste militant, la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*. »

¹⁴ Ceplair, Larry, Englund, Steven. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*. Univ of California Press, 1983, p. 211

¹⁵ Neve, Brian. *Film and Politics in America: a social tradition*. Routledge, 2013, p. 167, traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « En dépit de ses commentaires sur les événements contemporains, Nicholas Ray était heureux d'utiliser, dans son film, l'acteur Ward Bond, l'un des membres les plus militants de la *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* et Sterling Hayden, qui avait noms nommés au comité en 1951. »

Johnny Guitar détourne les codes du western américain pour représenter de façon métaphorique l'impact émotionnel de la chasse aux sorcières dans la société américaine. Le genre cinématographique du western donne une représentation mythique de la conquête de l'Ouest et de la fondation de la nation américaine. Les origines du genre western américain remontent à *The Great Train Robbery*. Ce film, tourné par Edwin S. Porter en 1903, établit quelques codes du genre, c'est-à-dire : attaque armée, poursuite des bandits, règlements de comptes, la construction du chemin de fer. Cependant, comme le démontre Edgar Morin : « [l]e western n'est pas plus rigide que la tragédie classique, et ses thèmes canoniques permettent les variations les plus raffinées, de *la Chevauchée Fantastique* à *Bronco*, *High Noon*, *Shane*, *Johnny Guitar*, *Rio Bravo*¹⁶ ». Dans le contexte sociohistorique de la guerre froide et du maccartisme, le film *Johnny guitare* témoigne d'une période de crise politique, sociale et culturelle profonde aux États-Unis. En ce sens, *Johnny guitare* est un film mineur dont la puissance expressive lui a permis d'acquérir le statut d'œuvre classique du cinéma américain.

En exprimant sa critique du maccartisme par le détournement des codes du western qui représente la naissance de la nation américaine, Nicholas Ray semble vouloir suggérer un devoir de mémoire en rappelant les souffrances et la destruction perpétrées durant les guerres indiennes aux États-Unis. L'Amérique est fondée sur les guerres indiennes et tente d'ignorer ce traumatisme fondateur qui lui renvoie son caractère de colonisateur. Les guerres indiennes constituent l'ensemble des affrontements opposant de façon non officielle le gouvernement des États-Unis aux Indiens d'Amérique du Nord à partir de 1778. Le *Board of Indian Commissioners* est un comité dont le mandat fut d'établir des recommandations au gouvernement fédéral

¹⁶ Morin, Edgar. *L'industrie culturelle. Communications 1.1* (1961): 38-59, p. 46.

des États-Unis en matière de politique amérindienne. Le *Board of Indian Commissioners* avait également comme fonction de garantir le respect des obligations découlant des traités entre le gouvernement fédéral des États-Unis et les tribus amérindiennes. « The United States government had signed more than four hundred treaties with Indians and violated every single one.¹⁷ » Le 23 novembre 1869, le *Board of Indian Commissioners* déposa son premier rapport :

The testimony of some of the highest military officers of the United States is on record to our Indian wars, almost without exception, the firsts aggressions have been made by the white man, and the assertion is supported by every civilian of reputation who has studied the subject. In addition to the class of robbers and outlaws who find impunity in their nefarious pursuits upon the frontiers, there is a large class of professedly reputable men who use every means in their power to bring on Indian wars, for the sake of profit to be realized from the presence of troops and the expenditure of government funds in their midst.¹⁸

6.7 La conquête de l'ouest et de l'imaginaire

Le film *The Limits of Control* représente, à travers les vestiges des villages-décors qui ont servi de toile de fond aux films westerns depuis les années 1950, une critique de

¹⁷ Zinn, Howard. *A people's history of the United States: 1492-present*. Pearson Education, 2003, p.867

¹⁸ Prucha, Francis Paul, ed. *Documents of United States Indian Policy*. U of Nebraska Press, 2000, p. 130, traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Les témoignages officiels au sujet des guerres indiennes de quelques-uns des plus hauts officiers de l'armée des États-Unis mentionnent que, presque sans exception, les premières agressions ont été faites par l'homme blanc. Cette affirmation est soutenue par tous les civils de réputation qui ont étudié le sujet. De plus en plus de voleurs et de bandits trouvent l'impunité dans leurs activités néfastes à la frontière. Il y a une grande classe d'hommes de renom qui utilisent tous les moyens en leur pouvoir pour encourager les guerres indiennes, parce qu'ils profitent de la présence de troupes et des dépenses de fonds publics dans leur milieu. »

la colonisation et la décontextualisations du patrimoine international dans les films hollywoodiens. Ainsi, le *Lone Man* est un cowboy insurgé qui redonne une identité espagnole au désert de Tabernas.

Le dernier tiers du film a été tourné dans la province d'Almeria au sud de l'Espagne, plus précisément dans le désert de Tabernas. Les parcs naturels du désert de Tabernas de la province d'Almeria en Espagne, à cause de sa ressemblance avec le désert nord-américain de l'Arizona ou du Nevada, ont été utilisés pour le tournage pour un grand nombre de westerns à partir des années 1950. Les « westerns spaghettis » des années 1960 et 1970 ont été tournés dans studios de *Texas Hollywood*, *Mini Hollywood*, et *Western Leone*.

This was how Almeria's triangle of movie filming locations was defined, consisting of the Desert of Tabernas (Mini Hollywood), Almeria City and The Natural Park Cabo de Gata, three venues located within a radius of 30 kilometres where more than 400 films have been shot.¹⁹

Contrairement à ces westerns, Jim Jarmusch contextualisé les paysages du désert de Tabernas dans le sud de l'Espagne. Il montre intentionnellement l'itinéraire menant au désert dans un effort de localiser un endroit qui avait été délibérément désincarné, décontextualisé par les films européens et américains. Le cinéma hollywoodien et la puissance écrasante de son usine à rêves ont effacé l'identité du paysage du désert de Tabernas. Le personnage du Driver, interprété par Hiam Abbass, reconduit le

¹⁹ *The Triangle of Almeria's Top Movie Filming Locations Cleopatra movie, King of Kings, Lawrence of Arabia and many more...*, Unique Almeria. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.unique-almeria.com/movie-filming-locations.html>. Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « C'est ainsi que le triangle de Almeria endroits film de tournage a été défini, composé du désert de Tabernas (Mini Hollywood), Almeria ville et le parc naturel Cabo de Gata, trois sites situés dans un rayon de 30 kilomètres où plus de 400 films ont été tournés. »

personnage dans le désert de Tabernas et lui dit en arabe : « Ceux qui pensent qu'ils sont plus grands que le reste devraient aller au cimetière. Ils verront ce que la vie est vraiment : une poignée de terre ». Ainsi, nous pouvons interpréter le film comme un commentaire sur la colonisation de l'imaginaire par l'industrie cinématographique. Le *Lone Man* utilise son imagination pour attaquer l'Américain dans sa forteresse du désert de Tabernas. Le *Lone Man* attaque l'idéologie occidentale, en déconstruisant la réalité artificielle qui a servi à construire les grands rêves qui ont colonisé la volonté de puissance d'imaginaire individuel. Selon Georges Corm, les modèles de représentation comme le western contribuent à la construction de l'imaginaire occidental qui sert de justification idéologique à la globalisation de l'économie capitaliste :

La notion d'Occident, aujourd'hui plus qu'hier, lorsqu'elle suscitait des querelles entre Européens, n'est plus qu'un concept creux, exclusivement géopolitique, sans contenu enrichissant pour la vie de l'esprit et pour bâtir un avenir meilleur. C'est la culture politique américaine qui a repris la notion à son compte et en a fait un usage si intensif au temps de la Guerre froide qu'elle ne semble plus pouvoir l'abandonner. En Europe, les vieilles et redoutables querelles philosophiques, mystiques et nationalistes, qui s'étaient polarisées sur ce terme chargé d'émotion, sont désormais apaisées. C'est avec délectation que le concept est employé pour confirmer sa fonction mythologique d'une altérité unique par rapport à tout ce qui est hors d'Occident.²⁰

6.8 Le *Lone Man* une métaphore politique

Comme nous venons de le voir à travers ces pistes d'analyse de *The Limits of Control* et *Johnny Guitar*, les États-Unis actualisent, dans les discours politiques et dans les

²⁰ Corm, Georges, *L'Europe et le mythe de l'Occident – la construction d'une histoire*, La Découverte, Paris, 2008, p. 17

représentations des grands rêves, une certaine idéologie colonialiste qui accentue et polarise les disparités culturelles, politiques et économiques. En réaction aux attaques terroristes du 11 septembre 2001, le président Georges W. Bush, dans son discours au Congrès du 20 septembre 2001, utilisa la formule suivante : « Either you are with us, or you are with the terrorists²¹ », pour justifier le concept de guerre préventive contre les États terroristes susceptibles d'abriter des cellules terroristes ou des armes de destruction massive. La guerre préventive contre le terrorisme débouchera sur l'invasion de l'Afghanistan en 2001 et de l'Irak en 2003.

Au début du film, le Lone Man rencontre le Créole, dans un aéroport français, qui lui dit : « Everything is subjective [...] reality is arbitrary²² ». Ainsi le film souligne l'impossibilité de définir la réalité objective. L'implication politique de la proposition philosophique exprimée par le Créole devient particulièrement explicite à la fin du film. La quête du *Lone Man* culmine dans l'assassinat de l'Américain, interprété par Bill Murray, une figure d'autorité et de pouvoir qui semble symboliser l'impérialisme idéologique de la société américaine. Ainsi, l'Américain dit au *Lone Man* qu'il ne comprend pas la façon dont le monde fonctionne réellement. .

American: You people don't understand a fucking thing about how the world really works.

Lone Man : I understand. But I understand subjectively.

²¹ Bush, W., Georges, Address to a Joint Session of Congress and the American People, White House. gov, 2001. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://georgewbushwhitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>
traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Soit vous êtes avec nous, ou vous êtes avec les terroristes. »

²² Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Tout est subjectif. La réalité est arbitraire. »

American: That's fucking nonsense. Your sick minds have been polluted with crap. Your music, movies, science. Fucking bohemians on hallucinogenic drugs. All that shit has poisoned you. And it has nothing to do with the real world. And I suppose you believe that by eliminating me, you will eliminate control over some fucking artificial reality.

Lone Man: Reality is arbitrary.

American: Fuck you.²³

L'Américain exerce, un contrôle en communiquant des mots d'ordre pour uniformiser la conception du réel dans l'imaginaire social. La performance de Bill Murray semble faire référence à Dick Cheney. De 2001 à 2009, Dick Cheney a été le 46e vice-président des États-Unis aux côtés du président George W. Bush. Dick Cheney a soutenu l'existence des liens entre le régime irakien et Al-Qaida et a affirmé que Saddam Hussein possédait des armes de destructions massives. Il a plaidé pour une opération militaire unilatérale contre l'Irak malgré l'opposition de l'ONU.

Some might impute dishonest motives to them. But it seems more likely that they fooled not just the public, but also themselves. In the same way that Cheney continued to insist, despite all evidence to the contrary, that Al Qaeda and Saddam Hussein had collaborated on weapons of mass destruction, top Bush Administration officials accepted only the facts that supported their preconceptions. In their use of coercion, they even had a means of manufacturing more such self-justifying evidence.²⁴

²³ Traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Américains: Vous ne comprenez pas la façon dont le monde fonctionne vraiment. *Lone Man*: Je comprends. Mais je comprends subjectivement. Américain: C'est un non-sens. Vos esprits malades ont été pollués par la musique, les films et la science. Bohèmes sur les drogues hallucinogènes. Tout ça vous a empoisonné. Et cela n'a rien à voir avec le monde réel. Et je suppose que vous pensez qu'en m'éliminant, vous éliminerez le contrôle exercé sur une réalité artificielle. *Lone Man*: La réalité est arbitraire. Américaine: Fuck you.

²⁴ Mayer, Jane. *The dark side: The inside story of how the war on terror turned into a war on American ideals*. Random House LLC, 2009. p.177, traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Certains pourraient leurs prêter des intentions malhonnêtes. Mais il semble plus probable

L'American crie le nom d'Addington avant d'être étranglé par le *Lone Man*. Il semble s'agir d'une référence à David Addington Spears, le conseiller juridique et chef de cabinet du vice-président Dick Cheney. Dans son ouvrage, *The Dark Side*, Jane Mayer démontre l'influence qu'exerçait David Addington sur l'administration Bush :

The lead architect of the Bush Administration's idiosyncratic interpretation of American law was a tall and bespectacled government lawyer who had the look of an irascible sea captain. It was said that from the moment David Addington walked into a room, his presence was palpable, in part because of the power of his unwavering conservative convictions. "No one stood to his right," as one colleague put it. And no one was better positioned to translate the President's impulse to get tough into the Bush Administration's controversial legal strategy for the war on terror than Addington, who was then Vice President Cheney's legal counsel.²⁵

Dans le contexte de l'invasion de l'Irak et de la crise économique de 2008, il nous semble que le *Lone Man*, en évitant le plus possible toutes formes de communication, représente une forme de résistance face à la parole. Le titre du film *The Limits of*

qu'ils aient trompé non seulement le public, mais qu'ils se soient trompé eux-mêmes. C'est ainsi que Cheney a continué à insister, malgré toutes les preuves du contraire, que Al-Qaïda et Saddam Hussein avaient collaboré sur les armes de destruction massive, de hauts responsables de l'administration Bush n'acceptaient que les faits soutenaient leurs idées préconçues. Dans leur usage de la contrainte, ils allaient même jusqu'à fabriquer des preuves pour se justifier. »

²⁵ Mayer, Jane. *The dark side: The inside story of how the war on terror turned into a war on American ideals*. Random House LLC, 2009, p. 48, traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « L'architecte en chef de l'administration Bush, en ce qui a trait à l'interprétation idiosyncrasique de la loi américaine, était un grand avocat à lunettes du gouvernement qui avait l'air d'un capitaine colérique de la marine. Il a été dit qu'à partir du moment David Addington entra dans une pièce, sa présence était palpable, en partie à cause de la puissance inébranlable de ses convictions conservatrices. Un collègue dit que : « personne ne s'est opposé à lui ». Et personne n'était en meilleure position qu'Addington, alors qu'il était conseiller juridique du vice-président Cheney, pour faire adopter par l'administration Bush les impulsions pour la guerre contre le terrorisme du Président en utilisant des stratégies juridiques controversées. »

Control de Jim Jarmusch est inspiré de l'essai de William Burroughs du même nom. Ce texte soutient que la parole constitue un instrument de contrôle : « No control machine so far devised can operate without words, and any control machine which attempts to do so relying entirely on external force or entirely on physical control of the mind will soon encounter *the limits of control*²⁶ ». Ainsi, la parole est un dispositif de contrôle qui limite les potentiels de perception. Les paroles voyagent sur des ondes de propagation qui font circuler des courants d'imitations idéologiques. Ainsi, le *Lone Man* est un personnage laconique qui résiste aux mécanismes de contrôle de la parole. Le Lone Man est le silence vivant de la résistance.

²⁶ Burroughs, William, et al. *Word virus: the William S. Burroughs reader*. Grove Press, 2007, p. 339, traduction libre de Vincent Laroche-Gagnon : « Aucune machine de contrôle jusqu'ici conçu peut fonctionner sans mots, et une machine de contrôle qui tente de le faire en s'appuyant entièrement sur la force externe ou entièrement sur le contrôle physique de l'esprit rencontrera bientôt les limites du contrôle. »

RÉFÉRENCES

Œuvres cinématographiques à l'étude

Jarmusch, Jim, *The Limits of Control*, Blu-ray, 116. min., coul., PointBlank Films, Focus Features, Entertainment Farm, 2009.

Coppola, Sofia, *Somewhere*, Blu-ray, 97 min., coul., Focus Features, Pathé Distribution, Medusa Film, 2010.

Soderbergh, Steven, *The girlfriend Experience*, Blu-ray, 77 min., coul., Magnolia Pictures, 2929 Productions, Extension 765, 2009.

Ray, Nicholas, *Johnny Guitar*, Blu-ray, 110 min., coul., Republic Pictures, 1954.

Monographies et articles

Agard, Olivier. *Kracauer : Le Chiffonnier Mélancolique*. CNRS, 2010.

Arendt, Hannah, Georges Fradier, and Paul Ricoeur. *Condition de l'homme moderne*. Vol. 16 : Calmann-Lévy Paris, 1983.

Augé, Marc. *Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992.

Baker, Aaron. *Steven Soderbergh*. University of Illinois Press, 2011.

Bordeleau, Erik. *Vers une ethnographie de la communauté qui vient? remarques imaginables sur un terrain comparatiste*, *Altérités*, vol. 7, no 2, 2010.

Burroughs, William. *Word virus : the william s. burroughs reader*. Grove Press, 2007.

Ceplair, Larry, and Steven Englund. *The inquisition in Hollywood : politics in the film community, 1930-1960*. University of California Press, 1983.

Corm, Georges. *L'Europe et le mythe de l'occident : la construction d'une histoire*. Découverte, 2009.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Puf, 1962.

---. *Dialogues, avec Claire Parnet*, Ed. Flammarion, Paris, 1977.

---. *Cinéma 1-L'image-mouvement*. Minuit, 1983.

---. *Cinéma 2-L'image-temps*. Minuit, 1985.

---. *Qu'est-ce que l'acte de création?* : Ministère de la Culture et de la Communication, 1987.

---. *Pourparlers. 1972-1990*. Minuit, 2003.

---. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

---. *Différence et répétition*, Paris, Puf, 1968.

Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *L'anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie, 1*.
Minuit, 2013.

---. *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie, 2*. Minuit, 2013.

Deleuze, Gilles, Claire Parnet, and Pierre-André Boutang. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Editions Montparnasse, 2004.

Emmanuel, Ethis. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin, 2005.

Enriquez, Eugène. *Simmel Georg (1858-1918)*, Hors collection, 2006.

Fischbach, F. *Sans objet : capitalisme, subjectivité, aliénation*. Vrin, 2009.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité, I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

---. *Dits et écrits : 1970-1975*. Vol. 2 : Gallimard, 2014.

Gutfreind Freitas, Cristiane. *Michel Maffesoli et l'imaginaire : une façon de comprendre le cinéma*, Revista FAMECOS : mídia, cultura e tecnologia 1.25, 2008.

Kracauer, Siegfried, *L'ornement de la masse. essais sur la modernité weimarienne*, 2008.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. L'Age d'Homme, 1984.

Lamouche, F. *Le désir : textes expliqués, sujets analysés, Glossaire*. Hatier, 1999.

Liotard, Jean-François. *La condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

Maffesoli, Michel. *La conquête du présent*. Presses universitaires de France, 1979.

---. *Le paradigme esthétique : la sociologie comme art*, Sociologie et sociétés, 1985.

---. *Au creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. Plon, 1990.

---. *Une lecture de George Simmel*, Sociétés, 2001, 5-11.

---. *L'art de la dérive*, Sociétés, 2003, 11-15.

---. *L'étoffe du réel*, Sociétés. 2006, 77-90.

---. *De l'universel au particulier*, Diogène, 2006, 90-104.

---. *Le formisme et l'esthétisme*, Sociétés, 2006, 29-34.

---. *Vers un «formisme» sociologique*, Sociétés, 2010, 79-90.

Marrati, Paola. *Une image mouvante du scepticisme*, Rue Descartes, 2006, 62-70.

Mayer, Jane. *The dark side: the inside story of how the war on terror turned into a war on american ideals*. Random House LLC, 2009.

Morin, Edgar. *L'industrie culturelle*, Communications, 1961, 38-59.

Mottram, James. *The sundance kids: how the mavericks took back hollywood*. Macmillan, 2007.

Neve, Brian. *Film and politics in america : a social tradition*. Routledge, 2013.

Nietzsche, F., and Colli, G., *L'antéchrist : (suivi de) ecce homo*. Gallimard, 1990.

Nietzsche, Friedrich, *La volonté de puissance : essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*. Société du mercure de France, 1903.

Ramos, Jean-Marc. *Temps et œuvres. à la recherche de la cinquième saison*. Temporalités, 2011.

Thorel, Benjamin. *Siegfried Kracauer. théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain, 36.

Tiqun. *Théorie du Bloom*. la Fabrique éd, 2000.

---. *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*. Mille et une nuits, 2001.

Todorov, Tzvetan. *La conquête de l'amérique : la question de l'autre*. Seuil, 2013.

Vandenberghe, Frédéric. *La sociologie de Georg Simmel*. La Découverte, 2001.

Zinn, Howard. *A people's history of the united states : 1492-present*. Pearson Education, 2003.

Références internet

Agamben, Giorgio, *Présentation de Contributions à la guerre en cours de Tiqqun*,
Dalymotion. Récupéré le 27 mai 2014 de
http://www.dailymotion.com/video/x929gp_agamben-sur-tiqqun_news

Agenda-setting theorie, Article Wiwipédia. Récupéré le 27 mai 2014, de
http://en.wikipedia.org/wiki/Agenda-setting_theory.

Bush, W., Georges, *Address to a joint session of congress and the american people*,
White House. gov, 2001. Récupéré le 27 mai 2014 de
<http://georgewbushwhitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html>

Carter, Jimmy, *A national malaise*. Récupéré le 27 mai 2014 de
<http://www.britannica.com/presidents/article-9116859>.

Cinematic classics, legendary stars, comedic legends and novice filmmakers showcase the 2008 film registry, Library of Congress, 2008. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-237.html>

Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982. Récupéré le 27 mai 2014 de http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12762/11295422481mexico_fr.pdf/mexico_fr.pdf

Deleuze, Gilles, *Anti-Oedipe et autres réflexions 1* - 27/05/80 -2, La voix de Gilles Deleuze en ligne. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69.

---. *Anti-Oedipe et autres réflexions 2* - 03/06/80, La voix de Gilles Deleuze en ligne. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=214.

----. *Foucault - Le pouvoir cours 11* - 21/01/1986 - 4, La voix de Gilles Deleuze en ligne. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=448

---. *Foucault - Le pouvoir cours 10* - 14/01/1986 - 2, La voix de Gilles Deleuze en ligne. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=442

—. *Qu'est-ce que l'acte de création*, Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

Déclaration d'indépendance des Etats-Unis d'Amérique, 1776. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html.

Enriquez, Eugène, *Simmel Georg (1858-1918)*, Hors collection, 2006, 560. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-560.htm>

Gardetta, Dave, *The teenager & the porn star : will 18-year-old sasha grey become the adult film industry's next jenna jameson?*, Los Angeles Magazine, 2006, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.lamag.com/features/2006/11/01/the-teenager-the-porn-star>

Maffesoli, Michel, *Le formisme et l'esthétisme*, Sociétés, 2006, p. 29-34. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.cairn.info/revue-societes-2006-3-page-29.htm>

—. *Vers un «formisme» sociologique*, Sociétés, 2010, 79-90. Récupéré le 27 mai 2014 de http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=SOC_105_0079

Marrati, Paola. *Une image mouvante du scepticisme*, Rue Descartes, 2006, 62-70. Récupéré le 27 mai : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RDES_053_0062

Paris Hilton, Article Wikipedia. Récupéré le 27 mai 2014 de http://fr.wikipedia.org/wiki/Paris_Hilton#M.C3.A9diatisation

Piot-Morin, Dominique, «*Diversité culturelle*» *Historique et négociation à l'Unesco*, Ministère de la culture et de la communication Délégation au développement et aux affaires internationales Département des affaires européennes et internationales. Récupéré le 27 mai 2014 de <http://www.culture.gouv.fr/culture/div-culturelle/1-piot.html>

Premier amendement de la Constitution des États-Unis, Wiwipédia, Récupéré le 27 mai 2014 de http://en.wikipedia.org/wiki/First_Amendment_to_the_United_States_Constitution

Rimbaud, Arthur, *Seconde lettre du voyant adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871*, 1871. Récupéré le 27 mai 2014 de http://abardel.free.fr/petite_anthologie/lettre_du_voyant_panorama.htm#commentaire

Scorsese, Martin, *Présentation de l'édition restaurée de Johnny Guitar*, You tube, 2001. Récupéré le 27 mai 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=PAw7y76awqk>.

Scott, A. O., *Tis pity she's a brand*, The New York Times, 2009. Récupéré le 27 mai 2014 de http://movies.nytimes.com/2009/05/22/movies/22girl.html?_r=0.

Streicher, Frédéric, *Différence et répétition chez deleuze*, Sciences humaines, 2005, Récupéré le 27 mai 2014 de <http://libertaire.free.fr/DifferenceRepetition.html>

I night in Paris, Article Wikipedia. Récupéré le 27 mai 2014 de
http://fr.wikipedia.org/wiki/1_Night_in_Paris